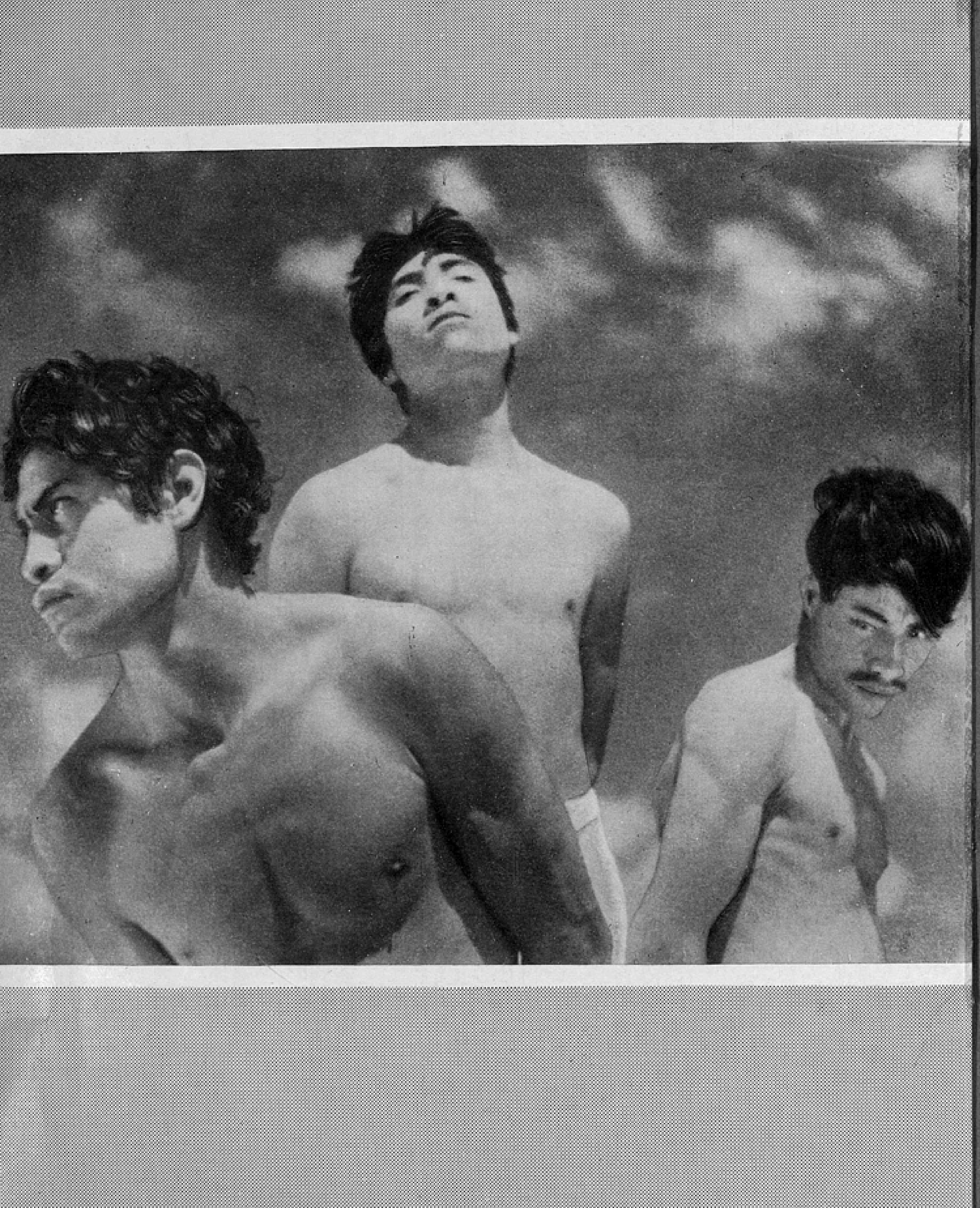


Искусство КИНО

5

1957



СОДЕРЖАНИЕ

(См. на обороте)

На первой странице обложки — эскизы художника К. Савицкого к фильму «Хождение по мукам», подготовляемому студией «Мосфильм» к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции (см. заметку «Увлекательная задача» на стр. 38): рисунки костюмов Кати (слева), Телегина (в центре), Даши (справа).

На второй странице обложки — кадр из «мексиканского фильма» С. Эйзенштейна, Г. Александрова и Э. Тиссэ (см. «Об одном незавершенном фильме» на стр. 104): восставшие пеоны, схваченные прислужниками хасиендадо (помещика), перед казнью.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

НАРОД ДОСТОИН ВЕЛИКОГО ИСКУССТВА

Отныне каждый год ко дню рождения Владимира Ильича Ленина за самые талантливые, выдающиеся произведения нашего искусства и литературы присуждаются Ленинские премии.

В числе первых награжденных недавно этой почетнейшей для художника наградой — скульптор Сергей Коненков, писатель Леонид Леонов, поэт Муса Джалиль, композитор Сергей Прокофьев, балерина Галина Уланова.

Есть общая черта в созданиях этих больших художников — мировоззрение советского человека выражено в них сильно и страстно. Можно по-разному относиться к творчеству, скажем, С. Прокофьева, можно спорить о достоинствах, недостатках того или иного премированного произведения, но никто не станет оспаривать очевидное — нет здесь ничего безликого, серого. Ленинскими премиями отмечены произведения высоко талантливые, созданные художниками большой мысли, большого размаха, художниками, чье творчество свободно от мелкомыслия.

И в этом сказывается один из главнейших принципов ленинского отношения к художественной культуре. Владимир Ильич говорил Кларе Цеткин: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство». Ленин подчеркивал, что «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию».

Вот какими критериями должна руководствоваться марксистско-ленинская эстетика! Пусть эти высокие критерии станут основой всей нашей деятельности в области искусства, в частности в области критики и теории.

Советские кинематографисты от всего сердца приветствуют своих славных товарищей, лауреатов Ленинских премий родственных искусств. И они не скрывают огорчения по поводу того, что ни одно из кинопроизведений, созданных в последние годы, не заслужило высокой награды. Конечно, мы, кинематографисты, сами повинны в этом.

Правда, мы считаем необходимым, чтобы Комитет по Ленинским премиям в дальнейшем достойно оценил творчество Александра Довженко, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова и других мастеров, так много сделавших для утверждения

социалистического реализма в киноискусстве, открывших новые горизонты отечественной и мировой кинематографии.

Что же касается большинства фильмов, созданных в последнее время, то они вызывают понятную неудовлетворенность всех, кому дорого советское киноискусство, кто видит в нем дело всей своей жизни. На экраны выпущены фильмы, имевшие немалый успех, — такие, скажем, как «Большая семья», «Дело Румянцева», «Сорок первый», «Весна на Заречной улице» и некоторые другие, — но советское киноискусство много раз доказывало, что оно способно создавать подлинные шедевры, а не просто хорошие картины.

Среди 85 фильмов, выпущенных на экраны в 1956 году, были произведения интересные, своеобразные, но не было такого, которое воплотило бы героический дух нашей эпохи, стало бы властителем дум зрителей, выражало мысли и чувства людей, по-ленински преобразующих жизнь на земле. Не был создан в последние годы фильм, который бы не частично, а полностью продолжил главнейшую традицию нашего киноискусства — революционно-героическую традицию «Броненосца «Потемкина», «Чапаева», трилогии о Максиме, «Великого гражданина», «Депутата Балтики», «Трех песен о Ленине», фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — всех тех картин, в которых выразилась действенная природа нашего искусства, не только показывающего и объясняющего, но и помогающего изменять жизнь человечества.

Вместе с тем, 1956 киногод отмечен очень важными и плодотворными процессами. Советская кинематография сделала современные темы главными для себя; идет процесс широкого выдвижения молодых кинодраматургов, режиссеров, операторов, художников, открылась дорога в искусство талантливой молодежи; намного выросло производство фильмов в центральных и республиканских киностудиях; создана новая, наиболее современная техника широкоэкранной и панорамной кинематографии.

Все эти факты очень показательны, и все же они могут дать лишь частичное представление о глубинных явлениях в нашем киноискусстве. Главное в духовной жизни советских кинематографистов — огромный подъем, вызванный решениями XX съезда КПСС. У советских кинематографистов возросло сознание партийной, гражданской ответственности перед народом за свой труд. Отсюда — стремление правдиво рассказать с экрана о делах людей нашего времени, об их волнениях, заботах, радостях.

Современная тема разрабатывается в новых фильмах еще недостаточно масштабно — последние фильмы о людях наших дней можно было бы сравнить с лирическими новеллами, очерками, повестями. В них есть тонко найденные детали, яркие черты — и нет еще широких обобщений, настоящей типизации. Но вслед за новеллами появятся и романы, драмы, после лирических песен зазвучат и симфонии — мастера кино приобретают опыт, вооружаются знанием жизни для новых больших творческих открытий.

Несколько снизился в последнее время профессиональный уровень нашей кинорежиссуры. Это, конечно, вызывает беспокойство. Но нельзя не видеть того, что молодежь, впервые пришедшая к самостоятельной работе, только еще накапливает профессиональные знания, необходимые для овладения сложнейшим искусством кинорежиссуры. Хорошо видно и то, как талантлива эта молодежь, создавшая такие фильмы, как «Павел Корчагин», «Весна на Заречной улице», «Земля и люди», «Это начиналось так». «Лурджа Магданы».

Советские кинематографисты не хотят довольствоваться малым, не обольщаются частными успехами — речь теперь идет о широком наступлении по всему кинематографическому фронту.

В 1935 году, когда советское киноискусство вступило в период бурного подъема, С. Эйзенштейн совершенно правильно определил, в чем источник его побед. Он писал:

«Кому мы обязаны таким громадным подъемом коллективного достижения нашего кино?.. Больше всего советское кино обязано этим тому, кто и самое дело нашего пролетариата неуклонно движет вперед, к социалистическим победам:

Нашей Коммунистической партии.

Нашему большевистскому ЦК, постоянным вниманием и руководством воодушевляющему и ведущему наше кино и непосредственно руководящему делом киностроительства в нашей стране».

Верность делу партии — самый главный залог нового, подлинного расцвета важнейшего для народа искусства — советской кинематографии.





Николай Фигуровский

ОГНЕННЫЕ ВЕРСТЫ

Степная зарница осветила железнодорожную насыпь, поросшую лохматым бурьяном, и лица людей, лежащих в сухой канаве.

— Не спишь, Алеша?—спросил тот, что был постарше.

— Холодно,—пожаловался второй,—огонек бы развести хорошо...

— Нельзя, Алеша,—покачал головой первый,—на огонек непременно товарищи налетят. У тебя еще вид благонадежный, а в моей липе самый желторотый чекист разберется. Конспираторы, черт бы их побрал! Паспорта соорудить не умеют!

Алеша похлопал себя по карману.

— По семь ответов на семь вопросов у нас заготовлено.

— По шесть,—поправил старший,—седьмой—это, брат, точка без запятой, как говорят союзники. Дорога к звездам.

Алеша плотнее запахнул шинельку со следами студенческих петличек, едва различимыми в темноте.

— В гимназии я мечтал о жизни с приключениями, опасностями. А сейчас почему-то никакой радости! Даже неприятно.

Сценарий, удостоенный второй премии на Всесоюзном конкурсе 1956 года. Текст иллюстрирован эскизами художников «Мосфильма» А. Борисова и И. Пластинкина.

— В теплой постельке о стуже мечтать любопытно,—усмехнулся второй.—Ничего, привыкнешь. Главное, брат, друг друга выручать. Уговор помнишь?—И что-то неприятно-вкрадчивое прозвучало в его голосе.

— Помню,—ответил Алеша.—Обидно только, что ты мне не доверяешь! Это ведь чепуха, что мы для разведки посланы? Неправда? Я чувствую...

— А ты, Алеша, вообрази, что я при тебе, как пакет запечатанный. Доедешь до места—вскроешь.

— Ты думаешь, Виктор, что я способен в случае чего проболтаться?—спросил Алеша.

— Нет. Я этого не думаю,—ответил собеседник.

Новая вспышка зарницы осветила его жесткое рябоватое лицо.

— Я, Алеша, пакет, а пакет не рассуждает, почему его запечатали,—добавил он, прислушиваясь.

В тишине слышался отдаленный шелест рельсов.

— Идет,—сказал рябой, застегивая кожаную тужурку.

•

Поезд шел медленно и был переполнен разного ранга и сословия людьми, жаждущими движения. На крышах, на буферах, на подножках не было свободного места. Часть вагонов—товарные, но и в них полно. Поезд тяжело подрагивал на стыках.



У разбитого окна классного вагона стояли два счастливца—молодой человек в кавалерийской шинели и щуплый интеллигентный старичок в легком светленьком пиджаке. Он старательно придерживал ворот рукой, защищая от ветра шею и грудь.

— Легко одеты, папаша, при вашем возрасте,—сказал кавалерист, искоса поглядывая на него.

— Вся беда в том, что я поначалу был слишком тепло одет,—отозвался тот.

— Из бывших, что ли?—спросил кавалерист.

Старик пожал сухонькими плечами и засмеялся.

— Постоянный вопрос!—сказал он.—Увы, дорогой мой, я и сам не могу понять: бывший я или настоящий. Вот, например, звезды: никто же не задумывается над тем—бывшие они или настоящие? А ведь люди несут в себе частицу их сияния и сделаны, в сущности, из тех же самых элементов, что и они...

— Ловко сказано!—заметил кавалерист, закуривая.—Вы, часом, не из духовного сословия?

— Нет,—покачал головой старик,—рассуждения мои—дань времени. Сместились понятия. Поездка по железной дороге, например, требует такого же мужества, что и путешествие на полюс. Раньше думалось проще, но и жилось безопаснее...

— Ну, чего там безопаснее!—возразил кавалерист.—Послужили бы вы, папаша, на шахте, как я! Спускаешься в шахту и не знаешь, встречать тебя будут после смены или отпевать! Крепление гнилое, трещит, под ногами вода, идешь согнутый... Тут и задумаешься: что такое звезды и кому они светят...

— Интересно...—протянул старик, а кавалерист, положив руку ему на плечо, добавил:

— А ваши думки, папаша, происходят, как я понимаю, от того, что вы первый раз страну свою узрели, какая она под звездами. С крыши вагона да из теплушки дюже видно.

— Может быть...—согласился старик, с любопытством глядя на собеседника.—Вы—большевик?

— Обязательно,—ответил кавалерист.—А вы от большевиков пострадали?

— О нет! Меня просто ограбили!

— Бандиты?

— Не решился любопытствовать. Дело было вечернее. Люди вооруженные. Говорят, снимай, папаша, пальто. Тебе в нем тяжело, по твоим летам... Я, знаете, возражать не посмел.

— Свободно могли убить,—сказал кавалерист, снимая шинель.—Теперь это просто. А ну, папаша, пользуйтесь до утра.—И он набросил шинель на его плечи.

— Благодарю вас, друг мой,—сказал старик,—а вы не простудитесь? Свежо!

— Я? Да я зимой босиком хаживал!

— Благодарю,—еще раз тихо сказал старик.—Если вы настолько любезны, позвольте представиться: Жеваго, Арсений Ларионович. Профессор, доктор медицинских наук.

— Заврагин, Григорий Федоров,—ответил кавалерист, подавая ему свою широкую ладонь.—Я сразу догадался, доктор, что вы человек не простой.

Они пожали друг другу руки.

— Смотрите, смотрите!—сказал вдруг доктор.—До чего же смелый народ!

Заврагин высунулся из окна. Он увидел, как рябой, бежавший по полотну рядом с поездом, прыгнул, вцепился в поручни и потом исчез между вагонами.

— Да... Отчаянный!—сказал он, как-то насторожась внутренне и как будто предчувствуя, что с этим человеком ему еще придется столкнуться.

•

Между тем рябой, не смущаясь озлобленной руганью и толчками других пассажиров, добрался до крыши.

— А ну, посторонись, красавица,—властно сказал он девушке в светлом пуховом платке.

Она послушно отодвинулась, и он сел рядом, свесив ноги. Поджав губы, пронзительно свистнул и, услышав ответ, подмигнул соседке.

Она недовольно поглядела на него и отодвинулась, прикрывая маленький чемоданчик.

Рябой заметил это движение.

— Фамильные драгоценности?—спросил он, сверкнув зубами в усмешке.—Не бойтесь, я не грабитель. Скорее наоборот.

Девушка ничего не ответила, и рябой отвернулся от нее, вглядываясь в темноту.

Оттуда, лавируя среди спящих, сопровождаемая бранью, двигалась тонкая фигура.

В этот момент два человека, услышавшие реплику рябого, поднялись со своего места и подошли к девушке.

— Ой! Что вам надо!—испуганно воскликнула она.—Позвольте...

— Молчи, курва!—угрожающе сказал один, в то время как второй нагнулся, шаря возле нее.

— Эй!—негромко окликнул рябой, вскидывая наган.

Бандиты оглянулись.

— Золотом интересуетесь?—обнажая зубы, спросил рябой.—Могу презентовать пару медных!

Один из бандитов, пригнувшись, шарахнулся в темноту, второй медленно отступал.

— А ну?—проговорил рябой.—Считаю до трех! Раз!...

— Ухожу, гад!—взвизгнул второй и тоже побежал прочь, наступая на людей. Протяжно завыла ушибленная баба. Рябой все еще держал наган, улыбаясь.

— Стрелять надо было без разговоров!—пробасил кто-то из темноты.—Давить сволочей без сожаления!

— Кто это такой щедрый на чужие пули?—спросил рябой.—Не поздно ли осмелел, дядя?

— Правда что!..—засмеялись неподалеку.

— Спасибо вам,—проговорила девушка, приглядываясь к нему.—Богатства у меня, правда, никакого нет, но тем обиднее последнее терять...

— Я намекнул вам, что я рыцарь, да вы не поверили!—пошутил рябой.

— Спасибо!—повторила она, а сосед с другой стороны поучительно произнес, обращаясь к нему:

— Эх, милый! В бога верить и то перестали, а ты хочешь, чтобы людям верили!

— Правда что!..

— Куда лезешь?—грубо спросил рябой, окликая подошедшего Алешу.

Тот увидел его и обрадовался.

— А что, места плацкартные?—звонко спросил он.

— Двое тут до тебя тоже интересовались!—сказал рябой.—Не твои ли дружки?

— Нет, я человек одинокий!—так же весело проговорил Алеша, садясь рядом с ним. Нащупав в темноте его руку, он пожал ее.

Рябой чуть заметно усмехнулся и придвинулся ближе к девушке. Она сидела, задумчиво глядя в ночь. Ветерок трепал ее волосы, обнажая высокий, ясный лоб.

— В город направляетесь?—спросил он ее.

Она кивнула.

— Как решилась одна в такую дорогу ехать?

— Я не одна... Мы случайно растерялись с попутчиками. А вы на фронт?

— Куда же еще может ехать мужчина моих лет, в наши годы?

— Развоевался народ!—вздохнули рядом.—Сколько крови льется, это ж подумать страшно! Версты огнем горят, брат на брата оружие поднимает!

— А все правду люди ищут,—сказала девушка,—как слепые шарят: рушат, ломают все под руками, торопятся.

— Да-а,—протянул рябой.—А земля вертится себе, и, чтобы устоять на ней, надо крепко держаться!—И он снова блеснул в темноте своей белозубой усмешкой.

Мерно постукивали колеса. Поезд шел под уклон, набирая скорость.

•

На рассвете этот поезд был остановлен в степи сигналом путевого обходчика.

Послышалась команда:

«Не выходить из вагонов, оставаться на местах!»

Вдоль состава, растягиваясь цепью, поскакали всадники, вооруженные люди полезли в вагоны и на крыши.

...В вагон, где стояли Заврагин и Живаго, с обеих сторон вошли четыре человека. Рослый матрос, перехваченный пулеметными лентами, с трудом протиснул в узкую дверь свое могучее тело и, высоко поднимая фонарь, закричал гулким басом, покрывая шум и визг, поднявшийся при его появлении.

— Тих-ха! Прошу приготовить документы!

— Чека...—пробежал по вагону испуганный шелест, и все затихло.

Слышно было, как грохочут по крышам тяжелые сапоги.

— Документы... Проверено... Следующий... Прошу,—говорил матрос, медленно продвигаясь вперед.

Заврагин растолкал Живаго, спящего стоя у стены. Тот уставился на него.

— Проверка, доктор!—сказал Заврагин.—Если бумаги у вас где-нибудь далеко убратые, то лучше будет их заранее добыть.

— Спасибо,—сказал доктор, отстегивая потайной карман и ежась.—Ну, доложу я вам, сон в этаком лошадином положении—штука мало приятная.

— Помню по карцеру!—усмехнулся Заврагин.

Неожиданно послышался возмущенный шум.

— Да, императорских театров!—гремел высокий бритый человек, полный и пожилой.—А где же я должен был служить, по-вашему? В провинции, что ли?—презрительно спросил он.

— Пройдите!—угрюмо сказал матрос.—Пройдите бесшумно. Там разберемся!

— Батюшки!—ахнул Живаго.—Так это же Орлинский!

— Кто?—спросил Заврагин.



— Артист знаменитейший! Трагик. Константин Романович, голубчик, что случилось?

Орлинский посмотрел на него.

— Не помню,—сказал он надменно.

— Мудрено упомнить, батенька! Мы с вами только через рампу знакомы,—улыбаясь сказал Живаго.

— А! Очень приятно,—Орлинский коротко засмеялся и царственным жестом протянул холеную руку.—Представляете анекдот? Оставил дома этот... Как его?.. Мандат!.. И никаких бумаг, кроме визитных карточек! Еще расстреляют по невежеству!

— Господь с вами!

— Новых-то карточек не печатают теперь, а в старых написано «императорских»!—нервничал Орлинский.

Матрос подошел к ним.

— Пройдите!—угрюмо сказал он Орлинскому.

— Вот анекдот!—сказал артист, а Живаго почтительно вмешался, подавая документы.

— Если позволите, я могу засвидетельствовать личность э... товарища Орлинского и его,—я не ошибаюсь, Константин Романович?—постоянную симпатию революционному движению!

— В пятом году перед царем играть отказался!—оскорбленно уточнил Орлинский.

— Разберемся,—повторил матрос.

Завраги протянул ему свое удостоверение и негромко сказал, кивая на Живаго:

— Можно верить.

Матрос посмотрел на него, сверился с фотокарточкой и, вернув удостоверение, сказал:

— Поди сюда.

Завраги придвинулся к нему.

— В город?—спросил матрос шепотом.

— Точно.

— Не выйдет.

— А что?

Матрос припал к уху его и совсем тихо шепнул:

— Беляки дорогу отрезали.

Завраги свистнул.

— Ух, черт! Давно?

— Вечером.

— Мне, брат, надо,—выразительно сказал Завраги.—Вот как надо, и срочно.

— Понятно. До узловой доедешь, а дальше проси крылья у ангелов.

— Ох, черт!—повторил Завраги, выжидательно глядя.

— Свободны!—буркнул матрос, проходя мимо Орлинского.

Тот развел руками, обращаясь к Живаго:

— А ведь какая слава была! В Париже на улицах кланялись!—сказал он обиженно.

•

Фонари приближались к крыше того вагона, где сидели рябой и Алеша. Люди ворочались, доставая документы.

— Ну, Алеша, господи благослови!—чуть слышно сказал рябой.

— Прощай, друг!—почти беззвучно отозвался тот.

Рябой в ответ закрыл глаза.

Алеша поднялся и неторопливо пошел вдоль вагона.

— Куда? Назад!—крикнули снизу.

— Прикурить иду, не надрывайся!—лениво ответил Алеша. Он присел на краю крыши, зажигая папиросу.

Чекисты подошли к рябому. Проверяющий взял документы у девушки.

— Скажите, пожалуйста, доктор Живаго вам не встречался?—спросила она.

— Никак нет, Катерина Гавриловна!—ответил чекист, возвращая паспорт. Он обернулся к рябому. — Документ!

— Прошу!—козыряя, шутливо сказал рябой.—Ветеринарный фельдшер Сергей Беклемишев! Возвращаюсь из госпиталя.

В ту же секунду Алеша выстрелил в часового, стоявшего внизу, спрыгнув с вагона, скатился вниз по насыпи и, петляя, побежал к речонке.

Вслед ему забухали выстрелы с крыши и от вагонов. Два всадника поскакали наперерез. Он явно уходил.

— Срезать?—спросил рябой, доставая наган.

— А ну!—согласился чекист, стреляя.

Рябой вытянул руку с револьвером, прицелился.

Выстрелил раз, другой, третий...

Алеша споткнулся и, повернувшись на месте, тяжело упал на самом краю обрыва.

Беклемишев продул револьвер и бережно уложил в кобуру.

— Молодец, ветеринар!—сказал чекист, возвращая непроверенные документы.

Беклемишев коротко и жутко засмеялся, испытывая страшное душевное облегчение.

— Рад помочь!—сказал он.

— Правильно, друг, революция требует!—отозвался чекист, идя дальше.

— Кто он был?—тихонько спросила девушка.

— Человек,—сквозь зубы ответил Беклемишев, морщась, как от зубной боли.

— Вам тяжело?

— Попробуйте как-нибудь сами!—вырвалось у него.

— Извините меня...

Он поднял голову, придерживая веко, бьющееся в нервном тике.

— Ничего, дорогая, война все оправдает!—проговорил он, сглаживая нечаянную резкость.—Все наши муки и всю нашу неправду! Для будущих мы будем красивы и чисты, как ангелы...

Природная склонность к иронии взяла в нем верх, и он, заставляя себя успокоиться, помахал руками, добавив:

— ...с крылышками...

•

Всадники спешились возле тела.

Юноша лежал лицом вверх с удивленными, широко открытыми и мертвыми глазами. Влажные губы обнажали полоску зубов.

— Ну что?—спросил один из всадников.

— Готов!—ответил второй, трогая его.

— Эх, дура ты, дура!—пожалел первый.

Они склонились над ним, обшаривая карманы, ощупывая швы и подкладку.

Ветреное солнечное утро. За разбитыми окнами вокзала пересвистывались паровозы.

•

На столе в комнате железнодорожного ВЧК были разложены документы и вещи убитого. Пожилой человек в очках и штатской одежде, поминутно сверяясь с пухлым словарем, переводил письмо. Комиссар ЧК рассматривал паспортную книжку.

— Почему он побежал?—спросил комиссар.—С такими документами спать да спать спокойно!

— Мальчишка. Перетрусил,—сказал один из чекистов.

— А чего ему было трусить?—настороженно отозвался Заврагин.

— Ну, интеллигент!..

Заврагин хмыкнул, сомневаясь.

Комиссар еще раз через лупу обследовал паспорт и покачал головой:

— Ничего не понимаю.

— Кончил!—сказал переводчик, разгибаясь.

Все обернулись к нему.

— Написано по-французски, с грамматическими ошибками,—сказал он.

Комиссар кивнул:

— Читай!

— «Родной мальчик мой!—медленно начал читать переводчик.—Знаю, что должна послать тебе мое материнское благословение, потому что ты идешь на святое и великое служение...».

— Шифр?—предположил чекист в шинели.

Комиссар сердито махнул рукой и сделал знак продолжать.

— «...служение. Но мне страшно, страшно и страшно за тебя, за твою молодость, за твою горячность».

— Горячность!—подчеркнул один из чекистов.

— «Викто́р обещал мне беречь тебя...».

— Виктор?—спросил Заврагин, вздрагивая.

— Викто́р. «Я не верю этому человеку и боюсь его. Боюсь его воли, его жестокой устремленности. Береги себя, умоляю. Папы нет. Меня уговаривают надеяться, но я знаю, что оттуда не возвращаются. Ты один у меня. Дважды и трижды умоляю тебя: будь осторожен, дитя мое. Твоя Ма».

Наступила тишина. Переводчик осторожно прикрепил листок с переводом к потертому оригиналу письма.

— На шифровку не похоже,—сказал комиссар.

— И затерто очень в кармане,—подтвердил переводчик.—Видите, дыры... Документы так не хранят!..

— Почему он бежал?..

— Надо было. Потому и побег!—сказал Заврагин, вставая.

Все обернулись к нему.

— Вот что, комиссар, давай мне коня,—сказал Заврагин,—степью, хуторами в город пробиваться буду.

— А ты ездок?—спросил комиссар.

— Ездок не ездок, а ждать не могу. Тот человек, которого этот хлопец от вас прикрыл,—Заврагин взял паспорт и, помахав им, бросил на стол,—небось уже фронт переходит. А там для него дорожки ровные.

— Кто переходит, куда переходит?..—спросил комиссар.—Погоди, обсудим. У меня, брат, всюду патрули!..

— Ты ему в глаза глядел, да не увидел! Неужели твои разини его узреют? Жди!

— Приметы знаешь?—быстро спросил молодой чекист.

— А как же?—серьезно ответил Заврагин.—Серый, уши торчком, хвост палкой. Приметы тебе нужны!

— Пошли, комиссар, добывать коня. Время не ждет!

•

Зал ожидания был переполнен. Жеваго, Орлинский и Катя расположились возле дверей.

— Пойду-ка я поразведаю насчет самогончика!—сказал артист.—Я к дымку принюхивался, о-очень, знаете ли, соблазнительно пахнет. Оттенков шесть различаю!

— Не тратились бы, голубчик!—озабоченно сказал Жеваго.—Кто знает, сколько придется сидеть!

Орлинский засмеялся.

— В наш век смертей и болезней, да чтобы доктор нуждался! Я вам такую практику к вечеру устрою—бухгалтера нанимать придется! Подберем хатку почище, и принимайте всех страждущих на здоровье!—уже уходя, закончил он.

— А что вы думаете, Катюша? Возьму и открою клинику,—сказал Жеваго, обращаясь к девушке.

— Да ну вас. Вы—как ребенок, право!—устало сказала она.—Чем вы будете лечить? Заговорами? Кухонными ножами оперировать?

— Что же, были бы они только стерильны...—пошутил доктор, но, взглянув на нее, умолк.

Заврагин и комиссар шли мимо них.

Взглянув на Жеваго, Заврагин улыбнулся ему.

— Ничего утешительного?—спросил доктор.

Тот отрицательно мотнул головой.

— Может быть, какой-нибудь паровоз пойдет? Мы бы, знаете, и на паровозе... Это помощница моя отыскалась...

— Какой паровоз, доктор!—усмехнулся Заврагин, кивая Кате.—Тут впору ковер-самолет добывать!

— Так не надеяться?—спросил доктор уходящего Заврагина.

Заврагин обернулся.

— Ждите, доктор, ждите!

Беклемишев, сидевший в стороне, проводил их глазами. Огляделся, оценивая обстановку, не спеша поднялся, подошел к Кате и доктору.

— Встретили вы своего попутчика?—улыбаясь, спросил он у девушки.

— Да,—ответила она.

— Поздравляю.

— Спасибо. Познакомьтесь, Арсений Ларионович.

Беклемишев четко стукнул каблуками.

— Беклемишев. Тоже врач. Только для меньших братьев, как говорится.

— Очень приятно,—протянул руку Жеваго.

Беклемишев присел рядом с ними.

— Начальство ничего не обещает?—спросил он.

Жеваго развел руками.

— Ага,—Беклемишев вежливо кивнул.—Ну что же, дело военное. Протестовать не приходится.

Комиссар и Заврагин шли по рельсам пути.

— Откуда у тебя такая уверенность?—спросил комиссар.

— Чувствую.

— Маловато.

— Сколько есть. И второе,—Заврагин притянул комиссара за локоть,—человека, который должен возглавить мятеж в городе, зовут Виктором.

Комиссар свистнул.

— Думаешь, разыщешь его?

— Есть у меня в городе одна ниточка,—неохотно отозвался Заврагин,—попробую потянуть.

— Не оборви, смотри. Отдать им город в руки—столбовую дорожку проложить для Деникина. Чуют, гады, за что хвататься надо!

Они остановились перед платформой, с которой сгружались новенькие пулеметные тачанки, вооруженные, окрашенные свежей краской.

— Тоже не доехали...—сказал комиссар и вдруг обернулся к Заврагину.— Да ты ездил ли верхом?

— В детстве на палочке,—угрюмо отозвался тот.

Комиссар хлопнул по тачанке.

— Ну, тогда даже лучше. Нам их все равно отправлять надо. Возчиков подберем местных, чтобы каждую тропу знали.

— Ну, что ж...—трогая кожух новенького пулемета, сказал Заврагин,—это будет понадежнее...

...Красноармейцы впрягли в тачанки лошадей. К Заврагину и молодому чекисту (тому самому, что проверял документы на крыше вагона), стоявшим в стороне, подошли Жеваго и Катя.

Жеваго был уже в шинели.

— Друг мой,—смущенно сказал он,—я должен перед вами покаяться.

Заврагин вопросительно взглянул на него.

— Я счел возможным сказать о вашем любезном предложении моим сотоварищам.

Заврагин нахмурился.

— Это высокопорядочные люди!—И Жеваго, а за ним Заврагин и чекист посмотрели в сторону, где стояли, ожидая решения, Беклемишев и Орлинский.

Артист поклонился, а Беклемишев вытянулся и козырнул.

— Эх, доктор!—огорченно упрекнул Заврагин,—я и барышню-то не брал бы. Может так случиться, что дорожка будет с кровью.

— Я крови не боюсь!—обиделась Катя.

— Ну, виноват...—согласился Жеваго, разводя руками.—Не смог утаить.

— Кто это второй, в тужурке?—резко спросил Заврагин, кивая на Беклемишева.

— Возьми, не ошибешься,—сказал молодой чекист.—Стрелок!

— Знаешь его?

— Помог нам,—ответил чекист.

Заврагин еще раз поглядел на приветливо-безмятежное лицо Беклемишева и неохотно сказал:

— Ну, если ручаешься... Ладно. Пусть едут. Предупредите артиста, чтобы не болтал много.

Жеваго сказал: «Благодарю вас»—и отошел, а Завграгин махнул рукой.

— Всегда так набирается!

— Где мне прикажете занять место?—строго и обиженно спросила Катя.

Завраги кивнул на первую тачанку.

— Слушаюсь,—сказала она и отошла.

Завраги недовольно поморщился.

— С интеллигентами всегда так,—сказал чекист,—а парень—свой. В случае чего пригодится.

Проходя мимо первой тачанки, Беклемишев задержался.

— Значит, опять вместе,—радостно сказал он,—видно, судьба, Катюша!

— Садитесь,—пригласила она.

— Нет уж, я от начальства подальше!—засмеялся он и отошел ко второй тачанке, в которой расположились Жеваго и Орлинский.

Катя с сожалением оглянулась на них.

— Ну, девка, держись крепчей!—сказал повозочный, румяный, курносенький казачок с пшеничным чубом.—С ветром равняться буду!

— Смотри ты, какой отчаянный!

— Будешь отчаянный. Перехватят станишники—тебе что: самое страшное—заголят. А меня шашками посекут безжалостно!—весело, как бы хвастаясь этим, заявил он.

Беклемишев осмотрел коней своей тачанки, пощупал, заглянул в зубы.

— Чалого-то не лучше ли в корень поставить?—спросил он повозочного Вареху, рослого бородатого казака.

— Норовист, удила закусывает,—ответил тот.

— Ну-ну...

Вареха наблюдал за Беклемишевым. Тот почувствовал этот взгляд, спросил небрежно:

— Коммунист?

— Служу,—неопределенно ответил Вареха.

— Так-так... Какой станицы?

— С-под Сальска...

— Хозяйство крепкое было?

— Не хуже людей жил.

Беклемишев посмотрел на него.

— Доберемся до города, как думаешь?

— Дорогу знаю,—пожал плечами Вареха и отвернулся к коням.

Беклемишев метнул на него острый, внимательный взгляд, и тотчас же отвел глаза, пряча блестки, вспыхнувшие в зрачках.

Подошел Завраги.

— Товарищи!—сказал он.—Мы сейчас отправляемся. Получилось так, что вместе ехать... Упреждаю: дорога будет опасная. По белой территории ехать. Как они в случае чего с нами поступят—это, я думаю, всем понятно. Не помилуют. Поэтому—соблюдать революционную дисциплину, приказы исполнять беспрекословно. Вести себя чутко, настороже. Все!

— Поехали!—сказал он.

Катя нахмурилась и отвернулась от него.

Тачанки тронулись.

— Спасибо, друг!—крикнул Беклемишев чекисту, когда они проезжали мимо него.

Тот помахал вслед рукой.

Дорога расстилалась пыльной извилистой полосой, сливаясь вдали со степью.

•

Пыль заставляла тачанки растянуться далеко друг от друга. Кони бежали легко и быстро. Тачанки катились ровно, изредка покачиваясь на ухабах.

— Будем молчать?—спросил Заврагин у Кати.

— Как прикажете,—строго ответила она.

Он усмехнулся.

— Что приказывать? Молчание, говорят, золото... Однако едем вместе, единой судьбой. Знаете, на что решились?

— Вы сказали. А до вас еще паренек мне такую перспективу изобразил, что хуже смерти,—отозвалась она, упрямо держась официального тона.

— Хуже смерти ничего нет!—весело отозвался повозочный.

— Моя жизнь была хуже смерти,—возразил Заврагин.—Только водкой и спасался. Определите-ка, сколько мне годов?

— Много.

— Двадцать шестой пошел.

— Не может быть!—она удивленно посмотрела на него.

Он протянул ей свои темные руки.

— Думаете, не чистые?—спросил он.—Уголек закоптил. Навечно. С девяти годов под землей. Солнце раз в неделю видал, да на рождество еще... После этой темной жизни ничего я теперь не боюсь: ни смерти, ни черта, ни дьявола. И возврата к этой жизни у меня не будет!

— Победите, так шахты, что ли, закроете?—спросила она.

Он усмехнулся.

— Думаете, от земли тяжесть жизни идет? Там, в земле, такие чудеса скрыты, что не оторвешься. Но рабу не до чудес. Ему абы себя забыть. Так вот рабов и не будет. Суровость моя не от меня идет и не от вас. От времени и от войны.

— Я не обижаюсь...—тихо сказала она.

— Придет час, будем мы и ласковыми и добрыми. Верно вам говорю,—он улыбнулся.—Да вы не оглядывайтесь, мы еще по своей земле едем!

Орлинский и Беклемишев играли на пальцах в «двадцать одно». Орлинскому не везло. Он обиженно спрашивал:

— Как это вы угадываете, сколько я открою?

— Читаю мысли!—смеялся тот.

— А ну еще раз...

— Внимание... Хоп!

Они одновременно раскрывали ладони, показывая друг другу пальцы.

— Я поражаюсь,—ворчал артист, расплачиваясь.—Главное, никакого мошенства быть не может... А ну, нох айн маль!

Жеваго покачивался, улыбаясь их забаве.

— Черт возьми, накладно,—снова ворчал артист, отсчитывая бумажки.— Вы, сударь, профессионал!

— Фронт чему не научит!

— Я поражаюсь! Однако должен же я отыграться в конце концов! А ну...

Вареха обернулся к ним.

— Маныч!—сказал он, показывая кнутом.

Ездоки поднялись, вглядываясь в темнеющую впереди полосу воды и зелени.

•

Пока Вареха и молодой казачок поили и купали остывших коней, старший красноармейского разъезда—белокурый гигант с лицом, попорченным сабельным шрамом,—проверил документы у Заврагина и его спутников.

— Дальше постов наших не будет,—сказал он Заврагину, возвращая его удостоверение и мандат.

— А кадеты?

— Бывает, наезжают, постреливают.

— Люди на хуторах как настроены?

— Попробуй, отвернись!—ответил красноармеец и засмеялся.

Всем захотелось помолчать. Они поглядели на пустынную серую даль, открывавшуюся за влажной зеленью камышей.

— Малярия здесь должна быть...—проговорил Живаго, не обращаясь ни к кому.— Очень нездоровое место.

— Вот как высушила!—сказал красноармеец, оголив до локтя сухую белую руку.— Как вечер, все в лежку. И глаза у всех желтые, видите?

— Да-да... Место тяжелое,—сказал Живаго.—Это естественно... Вода и низина.

— Там застава стоит,—показал красноармеец,—так ее позавчера кадеты поголовно вырезали. На хворых наскочили. Всех побили до одного.

— Но постоянного фронта, так сказать, самой линии нет?—спросил Орлинский.

— Какая там линия! Возможно, что и так проскочите,—ответил красноармеец, а нет—пробьетесь. Вон у вас какое оружие!

И он кивнул на пулемет, в кожух которого Вареха наливал воду.

Это прозвучало не очень убедительно. Все снова поглядели в степь, лежавшую впереди, охваченные тревожными сомнениями.

— Ну, что ж. Двум смертям не бывать,—сказал Заврагин, возясь у пулемета.

— Это уж точно!—ответил красноармеец. Он бросил взгляд на коробки с пулеметными лентами, прикрытые соломой, и спросил с безнадежной завистью:—Патрончиков лишних нема?

— У кого они теперь лишние?—усмехнулся Заврагин.

Катя сидела над водой на краю осыпающегося обрывчика, обхватив руками колени.

Озеро расстилалось ровной сверкающей гладью. Дальние берега его утопали в голубоватой дымке. Белые птицы летали над ним, то припадая к воде, то стремительно взмывая кверху. Они перекликались, и жалобные голоса их безответно таяли в знойной синеве неба.

— Чайки!..—проговорил Беклемишев, опускаясь рядом с ней.

Она с трудом обернулась к нему.

— Сижу я, и стало мне вдруг покойно и страшно,—сказала она,—такое ощущение, как будто я камень береговой. Звать меня будут, искать—с места не сдвинусь.

— Да, края колдовские...—Он опустился на локти.—Говорят, малярия здесь, а то бы вернуться после войны, соорудить на той горке домишко, и—тысячу лет можно прожить...

— Запахать поле, сад развести...—она сама засмеялась этим несбыточным предположениям.—Земля здесь хорошая? Я не разбираюсь.

— Солончаки здесь.

— Это плохо?

— Не все ли равно: плохо, хорошо ли? Всюду жизнь, и на плохой земле и на доброй. Всюду люди,—он нахмурился, стряхивая с себя очарование этого дикого пейзажа.—Как начальство вам понравилось?—спросил он.

Она пожала плечами.

— Сама не знаю, понравилось или нет,—проговорила она сквозь раздумье, как сквозь дрему.

— Кто он такой? Зачем едет?—настойчиво и вкрадчиво спрашивал Беклемишев.

— Он не говорил.

— А вы спросите.—Он уже перестал быть мечтательным и размякшим. Взгляд его узких с набухшими веками глаз был сосредоточенным и жестким.

— Зачем?

— Надо знать. В нашем положении ничего не может быть страшнее измены. Поэтому надо знать, что за человек, с которым ты едешь, что у него за думы, какие цели...

— Такие люди не предают,—покачала она головой.

Он засмеялся.

— Ах вы, доверчивая душа! Разве ж измену заранее предугадать можно? Тогда б она не страшна была.

— Значит, и вы можете быть изменником? Так, что ли?

— Ну, я кровью связан, не словами!—напомнил он, мрачнея.

Она посмотрела на него и спросила сочувственно:

— Все еще переживаете?

— Спросите, спросите!—настойчиво попросил он, уклоняясь от ответа.

— По местам! Поехали!—послышалась команда Заврагина.

Спутники Беклемишева сидели серьезные и притихшие. Подойдя, он бросил быстрый взгляд на заряженный пулемет. Привычным жестом откинул замок, проверил зарядку. Чувствуя на себе чье-то пристальное внимание, оглянулся. Вареха смотрел на него с каким-то странным выражением лица и глаз.

— Что, дядя?—негромко спросил Беклемишев.

Вареха отвернулся, ничего не ответив. Тачанки тронули.

•

Первое время они ехали молча, настороженно вглядываясь в пустынный горизонт.

Они миновали русло пересохшей речонки, поросшее сочной травой, среди которой ржавыми пятнами поблескивали карликовые озера.

Речка была извилистая. Берега круто сворачивали, и они пересекли пойму, насторожась, ожидая засады.

Когда они выехали из ложбинки, горизонт был все так же пустынен, как и прежде.

...Кони бежали легко и быстро. Приблизилась и осталась позади черная печная груда сгоревшего куреня, окруженная пеплом и углями. Чуть подальше лежали скелеты убитых лошадей, темнела осыпавшаяся на корню неубранная пшеница.

...Менялись позы, выражения лиц, но настороженное молчание по-прежнему владело людьми.

...Тишина действовала успокаивающе. Тревога стала проходить. Люди привыкли к однообразно ровной степной дороги и пустому горизонту, остающемуся почти неизменным.

— Может быть, никаких белых вообще нет?—пошутил Орлинский.

Спутники улыбнулись.

— Попробуйте командиру об этом сказать!—засмеялся Жеваго.—В его службе таких предположений делать не приходится.

— В какой службе?—равнодушно спросил Беклемишев.

— Ну, он же чекист.

— А-а...

— В таком случае, я поздравляю чека!—сказал Орлинский.—Он производит очень хорошее впечатление! Я все время приглядываюсь к нему. Такого, знаете ли, можно играть! И с успехом.

— А меня, например, нельзя играть?—спросил, улыбаясь, Беклемишев.

Артист пренебрежительно поднял брови.

— Разные амплуа, голубчик. Я ведь со своей индивидуальной колокольни сужу... Вы, по-моему, театральному, говоря, скорее характерный...

— Слава богу, что не злодей!

— А я?—спросил Жеваго.—Меня куда отнесете?

— Вы, так сказать, благородный отец.

— Вот отцом-то я никогда и не был!—сказал Жеваго и вздохнул.—Лечил людей, жизни спасал, а вот новой жизни не породил, не создал...

— А смерти не помогали?—грубовато спросил Беклемишев.—Уж вы признавайтесь, доктор, сколько душ отправили к звездам,—и он засмеялся неприятно.

Жеваго нахмурился.

— Я нахожу ваш вопрос бестактным и грубым!—сказал он.—Прошу вас больше не спрашивать меня ни о чем.

— Виноват!—сказал Беклемишев, но Жеваго отвернулся обиженно.—Простите меня, Арсений Ларионович!

Жеваго не ответил. Наступило неловкое молчание.

— Да...—проговорил актер, не зная, что говорить дальше.

— Доктор...—позвал Беклемишев, но Жеваго даже не шелохнулся.

Заврагин и Катя тоже разговорились.

— Семья у нас была хорошая, большая,—говорила она.—одиннадцать человек нас было у отца. Теперь уже не будет таких.

— Это почему же у вас такое рассуждение?

— Как я мечтала... А теперь нет у меня желания ни любить, ни рожать.

— Человека по себе не видите, что ли?—спросил он.

Она покраснела.

— Нет, вы не так поняли... Просто насмотрелась я на кровь да на муки, как калечат да убивают людей, и страшно стало. Зачем жизнь продолжать?

— Рассуждаете вы не хуже малого ребенка,—возразил он.—Жизнь не спрашивает: зачем? Она говорит просто: продолжай, и все!

— На муки?

— На муки и на радость. Одно без другого не бывает. Вон у вас, скажем, в жизни было пережито немало?

— Да уж прошла, по-своему...

— А скажи вам: умри сейчас? Не пожалеете небось?

Она не ответила.

— То-то и есть... А вообще-то теперь жизнь будет другая,—сказал он, вглядываясь вперед и настораживаясь.

Они подъехали к ложбине, поросшей густым кустарником, над которым с шумом и криком метались птицы.

Заврагин передвинулся к пулемету, расстегнул кобуру с пистолетом. Казачок снял винтовку.

Повеяло свежестью. Дорога стала сырой и мягкой.

На второй тачанке тоже зашевелились, доставая оружие.

Беклемишев поглядел на притихших спутников. Положил на колени наган. Первая тачанка въехала в кусты. Дорога была узкая. Широко распластавшиеся кусты задевали ветками людей и коней, жавшихся друг к другу.

— Григорий Федорович!—тихо спросила Катя.—Скажите, кто вы?

— Как это—кто?—ответил Заврагин, вглядываясь в зеленую непроницаемую гущу.—Это вы и так должны знать. Чего можно, я не скрываю, а чего нельзя—зачем спрашивать?

— Извините меня.

Заврагин увидел срезанную ветку. Срез был еще влажный и белый. Свежие листья лежали на земле неподалеку. Видимо, кому-то понадобился хлыст.

Катя заметила его настороженный взгляд и тоже увидела эти листья. Она тоже шарила взглядом по зеленой тьме, но ничего не видела.

За кустами сверкнула неширокая речка с ветхим мостом, заваленным сверху гнилой соломой.

Тачанка остановилась. Заврагин спрыгнул с нее, подошел к опушке, огляделся. Вокруг было пусто, только серым пятном выделялось среди травы погасшее кострище, покрытое пеплом. Он подошел к нему, копнул сапогом пепел. Брызнули искры. Он еще раз огляделся внимательно. Но тишина по-прежнему властвовала над рекой.

Вторая тачанка подошла вплотную к первой и остановилась.

— Прикроешь!—сказал Заврагин Варехе.

— Слушаюсь!—тот попятил коней и развернул тачанку пулеметом к реке.

— Ну,—обернулся Заврагин к девушке,—может, не стоит вам рисковать?

Катя покачала головой.

— Я с вами поеду.

— Да вы свою правду не доказывайте. Ни к чему это,—возразил он.

Она, бледная, попыталась улыбнуться.

— Я не боюсь.

Заврагин кивнул казачку, и тот сходу пустил коней на мост. Гулко застучали над водой колеса. Берега были по-прежнему погружены в тишину.

Выехав на другой берег и углубившись в кусты, они остановились, прикрывая вторую тачанку. Заврагин махнул рукой.

Беклемишев запаливал окурок. Пальцы его подрагивали.

— Нервы, голубчик...—примирительно заметил Живаго.

— Глупой смерти не хочется,—ответил тот, а Орлинский возразил, ежась:

— Всякая смерть—глупая!

Вареха развернул упряжку, и кони вихрем перемахнули через мосток, чуть не врезавшись в тачанку, ожидавшую их.

По-прежнему над рекой стояла непроницаемая тишина. Скоро они выехали из лощины в открытую степь.

— Разминулись мы с пулями!—сказал Заврагин Кате.

Она серьезно кивнула.

•

Людское волнение передалось, видимо, и коням Они бежали бойкой, ровной рысью, вздымая белую пыль.

Дали горизонта были пустынны. Люди снова почувствовали себя спокойно.

Беклемишев свернул папироску, хлопая себя по карману. Живаго протянул ему спички. Они улыбнулись друг другу.

— Ах, друзья, друзья!—растроганно проговорил Орлинский и негромко запел, ища выход скопившемуся волнению.

Катя оглянулась на них.

— Катерина Гавриловна,—спросил Заврагин,—про меня вы сами от себя полюбопытствовали или кто из ваших знакомых интересуется?

— Как вы все друг друга подозреваете!—ответила она.

— Значит, интересовались?

— Господи! Да просто я не подумав спросила.

Он посмотрел на нее, но ничего не сказал.

Орлинский все еще пел. Колеса постукивали. Подковы отбивали мягкий такт по грунту.

•

Смеркалось. Длинные вечерние сумерки нависли над степью.

Кони бежали все той же ровной рысью, но люди уже устали. Они молча покачивались в тачанках.

Изредка кто-нибудь поднимал голову, оглядывая даль, затянутую легким туманом, и снова погружался в усталую задумчивость.

Ветер стих, и пыль висела неподвижным, медленно оседающим облаком.

Рельеф степи менялся. Дорога то медленно опускалась в низину, то поднималась на косогор, исчезая за ним.

Справа от дороги началась пашня. На обочине лежала оставленная на ночь деревянная борона.

Орлинский, вытянув шею, покрутил своим большим носом.



— Дымком попахивает,—сказал он.

На гребне косогора тачанки остановились.

В низине, среди темной гущи деревьев, белел курень, обнесенный хозяйственными постройками.

На горизонте мерцал огонек костра. Путники молча стояли наверху, глядя на хутор

— Ну, кто пойдет, проверит?—спросил наконец Заврагин, глядя на Вареху и казачка

Те переглянулись.

— Оставайся, станишник, твое дело семейное!—сказал казачок, вытаскивая из-под сиденья тачанки винтовку.

Орлинский удержал его.

— Одну минуточку!—сказал он.

Все посмотрели на него.

— Командир,—обратился он к Заврагину,—позвольте старому исполнителю героических ролей хоть один раз сыграть эту роль в жизни

Заврагин поколебался немного.

— Ну, что ж,—сказал он,—попробуйте!..

Орлинский протянул ему руку.

— Первый раз буду играть без репетиций!—сказал Орлинский. Он торжественно обошел своих спутников, поцеловал руку Кате. — На всякий случай...—сказал он патетически и, поправив шляпу, пошел вниз по дороге. Отойдя немного, оглянулся.— Доктор! В случае чего, помяните меня в своих мемуарах!

Доктор хотел ответить, но только помахал рукой.

По знаку Заврагина Вареха и казачок развернули тачанки.

Орлинский почти скрылся в темноте. Спутники молча смотрели ему вслед, исполненные чувства тревожного ожидания.

Под таганком, на котором кипел закрытый чугун, тлели угасающие кизяки. Слабый дымок поднимался кверху.

Орлинский прошел вдоль камышевого плетня, оглядывая пустой двор. Из куреня выскочила плотная простоволосая девка с большой деревянной ложкой, побежала к костру.

— Барышня!—шепотом позвал Орлинский.

Девка присела от страха.

— Ой, кто это?—проговорила она, пятясь к двери.

— Стой! Руки вверх!—зашипел Орлинский.—Кто на хуторе?

— Никого,—почти беззвучно пролепетала девка,—только папаня да бабы...

— Белые далеко?

— Нету здесь...

Орлинский обернулся к косогору.

— Все спокойно!—басом пропел он и, сделав знак девке, что та может опустить руки, еще раз пропел, беря октавой выше: —Все споко-ойно-о!..

— Кто это?—в дверях появился высокий босой старик с винтовкой. Он щелкнул затвором.

— Кладите оружие и поднимайте руки!—угрожающе приказал Орлинский.

Слышно было, как гремят на дороге приближающиеся тачанки.

Бородач положил на порог винтовку и поднял над головой длинные костлявые руки.

•

Казачок раздувал костер. Остальные расположились вокруг огня. Девка и большая толстая старуха чистили картошку в ведро. Катя помогала им.

— Все война забрала, ничего нету!—говорил старик.—Сынов мобилизовали, коников мобилизовали, надысь полк проходил—курей и тех мобилизовали!—он деревянно посмеялся два раза.

— Где сыновья служат?—спросил Беклемишев.

— Поровну разделили,—ответил старик:—старшего в красные взяли, младшего к белым причислили.

— Это Ванятку, что ли?—поднимая голову, спросил казачок.

Старик, вытянув шею, присматриваясь, спросил:

— Ты, никак, Прошка Самохин?

— Угадал!—засмеялся казачок.

— Кто тебя, стервеца, не знает!—угрюмо проговорил старик.

— А коли узнал, так запомни, Егор Степанович: застигнут нас белые при пути, вернусь—запалю хутор. Вот те крест святой!

— Как же я могу за их путь отвечать?—возмутился старик.

— А ты молись, Егор Степанович, молись, чтобы не застигли!—ответил Прошка, снова склоняясь над огнем.

— Вот сукин сын!—зло и испуганно сказал старик.—Вот стервец окаянный!

Послышались шаги. Заврагин взялся за пистолет.

— Кто идет?

— Афоня это,—сказал старик,—убогий человек, при хуторе кормится.

— Иди сюда, товарищ,—позвал Заврагин,—садись.



Высокий, лохматый парень нерешительно остановился у огня.

— Садись, раз не гнушаются,—сказал старик.

Афоня сел.

— Что ж не здороваешься?—спросил Беклемишев.

Парень что-то пробормотал неразборчиво.

— Господь его наказал,—сказал старик.—Лишил речи. Не может говорить. Не пойму, что бормочет.

Заврагин быстро взял парня за руку и, перевернув ладонью кверху, провел по ней, ощупывая мозоли.

— Зря сомневаетесь, труженик,—сказал старик.

— Кто тебя знает, дядя, кого ты укрываешь?—сказал Заврагин, опуская руку парня.—Проверить нелишне.

Беклемишев нагнулся, пряча улыбку.

— Давно это у него?—спросил Жеваго.

— С рождения,—ответил старик.—Одно слово: поврежденный.

— А ну, скажи что-нибудь,—попросил Жеваго.

Парень беспомощно посмотрел на него.

— Как тебя зовут? Ну?

Парень пробормотал неразборчиво.

— Отлично!—кивнул Жеваго.—Сколько тебе лет?

Парень снова пробормотал.

— Гм...—Жеваго посмотрел на Катю.

Та вопросительным тоном проговорила несколько слов по-латыни.

Все наблюдали за ними.

— Нет. Не похоже...—Жеваго покачал головой.—Это шок. Испуг или сильный ушиб... Я утром его осмотрю повнимательнее.

— Утром?—усмехнулся Завраги.—На это и не надейтесь. Четыре часа на отдых, на все дела, и дальше! Ну что тебе?

Последнее относилось к Варехе, тронувшему его за плечо.

— Взгляни на тачанку,—попросил тот.

— А что с ней?

— Погляди сам.

Завраги встал.

— Ну, показывай! Что там такое стряслось?

Они отошли к тачанке. Беклемишев, приспустив веки, следил за ними.

— Ну, что?—спросил Завраги.

— А вот!—показал Вареха на чеку и, когда Завраги нагнулся, шепнул ему:

— Погоди разгибаться, Федорыч! Разговор есть.

— Ну?—спросил Завраги шепотом.

— Видишь?—громко сказал Вареха,—и шепотом:—Ты фершала хорошо знаешь?

— А что?

— Похоже, не фершал он.

— А ну, с той стороны поглядим!—сказал Завраги, переходя на другую сторону.

— Почему?—спросил он, нагибаясь.

— Что-то мне на сердце подсказывает... Не похож!

— Чем?

Вареха смущенно сказал:

— Да кто его знает, Федорыч! Вроде бы, и нет оснований, а все как-то скребет меня... Глаз у него какой-то недобрый...

— Ладно,—Завраги кивнул,—поглядывай за ним. Я и сам его хорошенько не разберу.

Когда они вернулись к костру, картошка уже сварилась, и люди уплетали ее вовсю.

— Ну что, командир?—спросил Орлинский.

— Доедем!—Завраги сел рядом с Беклемишевым, чуть позади него.

— Виктор!—негромко позвал он.

Тот не шелохнулся.

— Виктор!—Завраги подтолкнул его в плечо.

Беклемишев оглянулся, улыбаясь:

— Ты меня? Я—Сергей.

— Фу ты, черт! Прости. Соль передай.

— Пожалуйста.—Беклемишев потянулся и достал большую деревянную солонку.

— Нынче соль дороже золота!—хмуро предупредил старик.

— А жизнь дешевле соли!—засмеялся Беклемишев.—Все перепуталось.

Он вел себя как ни в чем не бывало, но, когда случалось отвернуться, странный лихорадочный блеск появлялся в глазах, и четкие волевые морщинки яснее прорисовывались в углах жесткого рта.

•

Закат уже угасал. Только легкие далекие облака, слабо светившиеся в темном небе, свидетельствовали о том, что он был. Мирно посапывали пасущиеся кони.

На первой тачанке сидел часовой—казачок Прошка с винтовкой на коленях. Он курил, задумчиво глядя перед собой.

Остальные лежали на сене под навесом. Звучно храпел Орлинский; тихо, словно котенок, спал Жеваго; Беклемишев лежал с открытыми глазами и не шевелился. Не спал и Вареха. Он лежал у телеги, опершись на локти, прислушиваясь к ночным звукам.

Бесшумной тенью пролетела большая ночная птица.

Завратин и Катя проводили ее глазами. Они сидели на крыльце и разговаривали.

— Почему спать не идете?—спросила она.—Не доверяете кому-нибудь?

— Дурости людской я не доверяю,—отозвался он,—какой-нибудь час человеку надо внимательно постоять, но именно в этот час он или о бабе задумается, или так задремлет... Это уж обязательно.

— Поспите, я посижу,—предложила она.—Вам нужнее, а я привыкла над больными сидеть.

Он покачал головой.

— Не надо. А скажите мне вот что: я в одной книжке видел изображение—сон с такими крылышками... Как это понимать и для чего это нарисовано?

— Ну, это должно, видимо, означать, что сон легкий, порхающий.

Он засмеялся, покрутил головой.

— Чудно!—сказал он.—Какой там порхающий! Он тяжелый! Бывало, доберешься до нар—словно камнем тебя придавит... Я и снов никаких не вижу, как в шахту проваливаюсь...

— Это самый здоровый сон без видений.

— Оно, может, и так, да не дюже интересно. В шахте черно, во сне черно—только узенькие промежуточки остаются. Честно говоря, и зорюю-то я с девкой сегодня в первый раз в жизни.

— Будто бы!—она усмехнулась.

— Все было, окромя этого. Баб рано узнал, а чтобы вот так посидеть, поговорить душевно—этого не случалось. Все лишнее жизнь вычеркивала!..

— Вот теперь я верю, что вам только двадцать пять лет. Да и глаза у вас стали вдруг совсем ребячьи, право!..—проговорила она и, охваченная острой жалостью, вставая, ласково поцеловала его в лоб.

— Не опасаетесь, что отвечу?—спросил он хрипловато.—Смотрите, я привык, чтобы все разом было...

Она провела рукой по его кудлатой голове.

— Это я для того, чтобы вам сны снились,—с этими словами она отворила дверь и вошла в хату, затворясь изнутри.

— Катерина Гавриловна,—шепотом позвал он.

— Что?—отозвалась она оттуда.

— Выдь-ка...

— Нет.

— Без баловства будет, слово даю.

— Нет-нет. Спать идите.

Последние слова прозвучали, словно она была рядом, и Заврагин, подняв голову увидел длинное, но узкое оконце в стене и лицо ее за этим оконцем.

Он подошел к ней и стал вплотную.

— Ступайте, а то я тоже заигралась, как девочка,—проговорила она.

— Это ночь такая отчаянная,—ответил он.—И то, что земля горит под ногами. Может, последние часы доживаем...

— Дайте-ка руку!—попросила она и, когда он протянул ладонь, она, приблизясь к ней почти вплотную, сказала:—Нет, жизнь у вас будет долгая. Видите, где ваша линия кончается?

— Если б еще и пули про это знали, так лучшего и не надо бы,—посмеялся он сдержанно, уже приходя в себя.

Ее возбуждение тоже проходило.

— Вот и берегите силы. Они вам все понадобятся,—сказала она, опуская его руку.

— Катя!—ласково, но строго удержал он ее.

— Что?

— Вы давно Беклемишева знаете?

Катя покачала головой.

— Вот почему вы не спите,—разочарованно проговорила она.—Только напрасно беспокоитесь...

— Странный он какой-то.

— Переживает. Он человека убил недавно.

— Вон что! Кого?

— Побежал человек с поезда во время проверки. Он его и застрелил.

— Ясно...

— У него даже руки тряслись после этого...

— Что ж, убить не просто... Ну, спите спокойно.

— И вам того же,—отозвалась она, исчезая.

Заврагин спрыгнул с крыльца, подошел к тачанке, на которой сидел Прошка

— Увернулась?—спросил парень.

— А ты переживал?

— А как же? Аж сердце зашлось от зависти!..—признался тот.

— Лучше бы караулил как следует... Не уснешь? Надеяться можно?

— Враг я себе, что ли?

— Смотри. Через часок-полтора толкни меня. Я в бурьяне лягу. Полынью подышать хочется.

— Иди,—кивнул Прошка.

Заврагин вынул из тачанки шинель, отошел в сторону, выбирая местечко поудобней. Отыскав, лег, заложив руки под голову, закрыл глаза.

Вареха спал. Беклемишев прислушался к его ровному дыханию и бесшумно, как зверь, поднялся на ноги.

Оглядев спящих, он пошарил глазами вокруг, отыскивая Заврагина. Вышел с сеновала. Неслышно, как тень, он проскользнул по двору, подошел к куреню, прислушался. Прошел по кустам палисадника, всматриваясь в темноту. Остановился, утишая яростное волнение крови. Пошел дальше.

Прошка дремал. Беклемишев достал нож, стиснул его в руке. Подойдя вплотную к парню, разбудил его.

— Спишь, герой!—шепотом упрекнул он и, не давая опомниться, торопливо спросил: — Где командир? Ну? Быстро!

— Ты, чего тебе, чего?..—бормотал Прошка, отодвигаясь. Глаза его в ужасе расширились. Он догадался.—Зачем тебе?—спросил он, желая оттянуть время.

Но и Беклемишев понял его желание, увидев руку, ползущую к спусковому крючку винтовки.

— Слышишь?—властно, вкладывая всю свою волю в это слово, спросил Беклемишев, показывая влево. Прошка инстинктивно оглянулся.

Тотчас же Беклемишев два раза, быстро, точно клюнув, ткнул его ножом в сердце. Зажимая рот, тихо опустил на землю его обмякшее тело.

Подобравшись к сивому кореннику, он распутал его ноги и подвел его к тачанке, стал запрягать.

Все спали.

Спал и мощно храпел, раскинувшись, актер. Жался под шинелью щуплый Жеваго. Спал Вареха, уткнувшись волосатым лицом в тяжелые свои руки.

Спал Заврагин, лежа на спине, на шинели.

Беклемишев уже запряг всех трех коней. Он подошел к пулемету и, не обнаружив ни лент, ни замка, сквозь зубы неслышно выругался.



Еще раз оглядевшись вокруг, он сел на облучок тачанки и, натянув вожжи, чтобы удержать тройку, одна за одной выпустил три пули в трех оставшихся коней. Все три лошади повалились на землю.

Заврагин вскочил, как подброшенный. Увидев уносящуюся тройку, он выстрелил вслед из нагана. Ответные пули тонко цвикнули над его головой.

Тачанку трясло. Чтобы целить вернее, Беклемишев положил дуло нагана на согнутую руку, выцеливая. Он выстрелил еще два раза и, бросив на дно тачанки бесполезный наган, погнал лошадей.

Бледный Заврагин сидел на земле, держась за окровавленное плечо. Над его головой, рыча без слов, стрелял и щелкал затвором остервеневший Вареха.

— Замок от пулемета возьми в бурьяне!.. Под шинелью,—глухо приказал Заврагин.

Вареха бросился туда, тотчас же вернулся с двумя замками, шваркнул один об землю, вставил на место второй и, схватив за оглобли, сильно, словно бык, стал

разворачивать тачанку. Подоспевшие Орлинский и Живаго помогали ему. Неожиданно соскочило колесо, и тачанка завалилась на бок, пулеметом в землю. Из осей были вынуты чеки.

— Подымай, мать вашу, интеллигенция!—заорал Вареха, ловя откатившееся колесо.

Тачанка с Беклемишевым еще мгновение помаячила над косогором и исчезла. Только тогда спутники обернулись к Завраrину и увидели, что Катя, склонясь над ним, безжалостно заголясь, рвет на бинт отороченную рваным кружевом нижнюю юбку.

— Воды!—сказал Живаго, поднимая руки и закатывая рукава.

Орлинский бросился в хату, откуда уже высовывался до смерти перепуганный хозяин.

Солнечное утро застало их на том же хуторе. Из трех лошадей живой осталась только одна. Осмотрев ее, Вареха безнадежно махнул рукой, сказал: «Махан!» и пристрелил из жалости к ее страданиям.

Хозяин хутора в ответ на вопросы Завраrина только руками разводил и горько смеялся.

— Какие лошади? Господь с вами, товарищи! С весны на коровах пашем! А перезимуем, так, наверно, баб запрягать придется.

— Ни за что не поверю, чтобы казак коня не сберег!

— Убережешь, раз к тебе с оружием приступают,—разводил руками старик.— Да какой я казак теперь! Мне зараз в пластуны впору, на карачках ползать...

Завраrин упрямо грозил, морщась от боли.

— Найду коней—расстреляю!

— Стреляйте зараз, товарищи!—бил себя в грудь старик.—Нечем мне от вас откупиться. Ищите сами, если не верите...

— Ну, иди.

Старик отошел, загребая пыль босыми ногами. Завраrин посмотрел на Вареху.

— На базу следов нет,—угрюмо сказал тот.—Да какой дурак станет коней на базу прятать? Где-нибудь в степи берегутся.

— Уверен?—спросил Завраrин.

Вареха усмехнулся.

— Сам казак!—сказал он.

— Скажет?

Вареха постучал пальцем по каменной кладке:

— Скорее у камня добьешься!

— Уходить надо!—нервно сказала Катя, сидящая на крыльце, ступенькой выше Завраrина.

Он покачал головой.

— Далеко не уйдешь. Степь—всем глазам открытая...

Замолчали.

Так же молчали и Живаго с Орлинским, сидящие у костра. Оба они были теперь вооружены винтовками.

Девка и старуха переносили из хаты в погреб самонужнейшие вещи: швейную машинку, зеркало, окованную железом укладку. Они тоже молчали, робко и горестно поглядывая на путников.

Афоня сидел на телеге, сутулясь и пряча в коленях тяжелые мосластые руки, на целую четверть вылезающие из рукавов. Он прятал глаза и терзался угрызениями совести.

Вареха снова пошел по двору, пристально разглядывая развешанные хомуты.

Катя осторожно и любовно пригладила непокорные волосы Заврагина.

— Я рада, что узнала тебя!—тихо сказала она.

— Эх, милая! Горькой и короткой она оборачивается, наша встреча,—отозвался Заврагин.

— Это уж все равно,—покачала она головой,—жизнь без этого пустая. А если пришло, день или вся жизнь—это уже не имеет значения.

— Оно и всей жизни-то осталось нам, может, только до вечера!—ответил Заврагин, поднимаясь.—Надо оборону ставить! Все ко мне!—приказал он.

В эту минуту Афоня тронул за локоть поднявшегося Жеваго.

— Потом, дружок!—ласково отстранился Жеваго, но парень цепко ухватил его и яростно забормотал что-то, махая рукой.

— Погоди, погоди, голубчик,—отстранился Жеваго.

Увидевший это Вареха, как коршун, метнулся к ним, схватил парня за грудки:

— Что? Есть кони?—задыхаясь, спросил он.

Бормоча, парень несколько раз утвердительно кивнул.

— Веди, показывай! Ну?—торопил Вареха.

Все замерли, глядя на них.

•

Кони отыскались в маленькой балочке, надежно укрытой пустым кустарником. Вареха даже свистнул от радости, увидев их сытые, гладкие торсы.

Он впряг их в тачанку, а Заврагин хмуро сказал старику, стоявшему на коленях посреди двора.

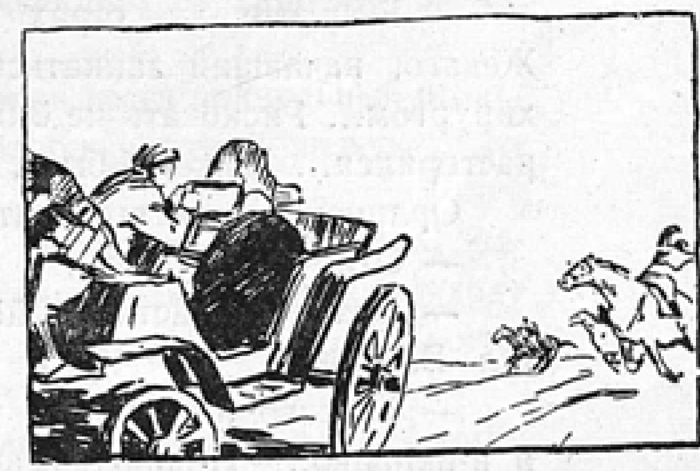
— Черт с тобой, старый хрыч! Живи!

Старик живо поднялся и, когда тачанка тронулась по дороге, завопил истошно:

— Будьте вы прокляты, грабители окаянные! Гольтепа проклятая! Сволочи! Хоть бы порубали вас на куски кадеты! Чтобы вам всем повылазило!!

— Замолчи, старик!—не выдержав, отозвался Орлинский.

— Ах, стервец-цы! Ах, грабители-и! Чтобы вам ни пути, ни дороги не было-о!..—долго еще доносилось до них.



•

Белые показались после полудня. Это был сторожевой дозор. Полтора десятка всадников, мчавшихся размашистой рысью.

Они издали увидели тачанку и, рассыпавшись лавой, пошли ей навстречу.

Заврагин передвинулся к пулемету. Катя пересела за второго номера. Жеваго и Орлинский стали вытаскивать из соломы коробки.

Конники приближались.

Вареха нахлестывал лошадей, и, когда можно было уже разобрать их лица, круто завернул лошадей, выворачивая тачанку. Завраrин припал к пулемету. Первая очередь спешила несколько человек.

Всадники стали уклоняться из зоны обстрела, отвечая частыми выстрелами. Вареха все разворачивал тачанку, и Завраrин строчил, уже не переставая, срезая одного врага за другим.

Орлинский тоже стрелял часто и неумело. У Жеваго заело затвор, он беспомощно дергал его, не в силах открыть.

Всадники рассеялись по степи. Выцеливать их было трудно. Все же еще несколько человек вылетело из седел. Остальные положили коней и залегли, ведя огонь.

— Гони!—приказал Завраrин.

Кони рванулись, но не промчались они и сотни метров, как левая пристяжная, судорожно всхрапнув, повалилась на землю, волочась на постромках.

Тачанку круто занесло, поставив поперек дороги. Обрадованные белые начали было подниматься, стреляя, но в ту же секунду Вареха скатился наземь, мигом посек шашкой постромки и пугнул коней, вскочив на ходу на место.

Длинная очередь полыхнула по всадникам. Те снова залегли, постреливая. Но, судя по частоте стрельбы, их осталось не так много, чтобы можно было решиться на новое нападение.

Тачанка уходила. Выстрелы противника раздавались все чаще, но слабее и беспорядочнее. Они окончательно стихли, когда тачанка перевалила через гребень степной волны, скрываясь за ним.

Дорога снова пошла в тишине. Снова плыли мимо пустынные и ровные очертания горизонта, редкие холмы и лощины, пыльные кустики чахнущих растений.

Солнце палило немилосердно. Тени были черные и резкие, как будто нарисованные тушью на серой земле.

Катя сидела на дне тачанки, привалясь взлохмаченной головой к коленям Завраrина. Орлинский гордо пошмыгивал носом.

— А я, оказывается, не трус!—заявил он удивленно и радостно.—Всегда приятно узнать это про себя. А вот доктор, кажется, сдал...—засмеялся он.

— В-видите ли, страх и происходит от неп-привычки,—сдержанно отозвался Жеваго, начавший заикаться после сражения.—Я с-считался д-достаточно смелым хирургом... Рисковать не б-боялся... Но, к-когда не получается... Я д-действительно растерялся... Может б-быть, у меня ружье н-неисправное?

Орлинский взял его винтовку, легко щелкнул затвором и шутливо сморщил нос.

— Отличное ружье!

— Казак хозяйственный! Плохую вещь держать не станет,—оглядываясь, заметил Вареха.

— П-позвольте я еще п-попробую... Значит, п-плавное усилие в-п-перед и н-направо... П-попытаюсь освоить...

— Но, в общем, из испытания мы выбрались с честью!—ликовал Орлинский.

— Это еще не испытание...—откликнулся Вареха, нахлестывая коней.—Теперь они своим передадут и всей силой вперехват кинутся... Кто вперед успеет!

Завраrин поднял воспаленные, измученные болью и душевными сомнениями глаза.

— Про Беклемишева не забудьте, кто живой доберется!—строго проговорил он.— Ему с нами не разминуться. Он тоже будет в городе.

— Вот этого я уже не понимаю.

— Чего ж тут не понимать? Все понятно. Правда, Катюша?

Она кивнула.

— Ах, вон что. Догадываюсь...—пробормотал актер.

Они обогнули пересохшее озеро, сверкающее солевыми отложениями, и свернули на другую сторону, мало езженную, поросшую редкой травой. Местность стала волнистой, то справа, то слева поднимались пологие холмы. Дорога вилась, огибая их у подножья.



Кони неслись так скоро, как только могли. Вареха, не переставая, похлестывал их кнутом

Как и в первый раз, белые появились внезапно. Но на этот раз их было около сотни. Они выехали слева, чуть позади, и стали рассыпаться, беря в кольцо.

Вареха круто свернул с дороги и погнал коней целиной.

Завьялов снова припал к пулемету.

— У меня оп-пять не п-получается!—жалобно проговорил Жеваго.

После первых же очередей белые рассеялись и скрылись, не принимая боя.

— Живьем брать надеются, Федорыч!—крикнул Вареха, оглядываясь.

— Черта им лысого!—сквозь зубы отозвался Завьялов, озираясь по сторонам.

Тачанка дробно тряслась по неровной дороге.

— Вижу!—воскликнул актер, и тотчас же слева, из-за косогора, вырвались всадники, низко припавшие к гривам коней. Завизжали колеса, взрывая землю, и беспощадный свинцовый бич хлестнул по первым рядам, неся им смерть и кровь.

Одновременно справа, с гребня холма, защелкали выстрелы спешившихся стрелков. Оставив несколько убитых, всадники снова рассеялись и скрылись за косогором.

Вареха снова погнал коней. Теперь белые стрелки могли вести прицельный огонь, не боясь ответных очередей Завьялова, заправлявшего здоровой рукой свежую пулеметную ленту.

Пули звонко пели над преследуемыми. Вторая пристяжная жалобно заржала, спотыкаясь. Она осела на задние ноги, останавливая тачанку. Вареха с ходу рубанул постромки, спрыгнул, чтобы рубить дальше, и вдруг, повернувшись на месте, упал на лошадиный круп, выпустив шашку.

Завьялов строчил по гребню. Видно было, как пули взрывают рыхлую землю, вздымая ее дымными фонтанчиками.

Жеваго спрыгнул на землю, подхватил безжизненное тело, пробуя приподнять. Орлинский помог ему втащить раненого в тачанку.

— Гони, Катерина!—не своим голосом закричал Завьялов, и вовремя, потому что слева, опережая тачанку, из-за гребня холма сыпались белые всадники

Звонко лопнули оставшиеся ремни, и вороной рысак помчал тачанку, круто заворачивая вправо.

Всадники снова рассеялись, прячась от пулемета.

Сверху гулко застучал подоспевший пулемет белых. Катя, стиснув зубы, хлестала коня. Заврагин, не переставая, строчил. Орлинский стрелял из винтовки, пытаясь держать на прицеле прыгающий ствол, а Жеваго, разрывая гимнастерку и грязную, окровавленную нательную рубаху Варехи, обнажал рану

Всадники снова показались из-за косогора и снова скрылись, потеряв несколько человек. Заврагин почувствовал, как на него тяжело навалился артист. Морщась от боли, он двинул раненым плечом, а голова Орлинского мертво застучала по дереву сидения. Пуля попала ему в висок.

Заврагин взглянул на него и снова припал к пулемету. Холмистая грядка уже укрывала их от стрелков, оставшихся вдалеке, но всадники в любую минуту могли вырваться снова.

Начиналась равнина, пересеченная поймой реки, поросшей густым камышом и деревьями.

Тачанка вылетела на дорогу. Всадники разделились на две группы и мчались, охватывая тачанку слева и справа.

Заврагин строчил по левым, оттесняя их все дальше и дальше. Правые приближались, иные стреляли на скаку. Поблескивали обнаженные шашки.

Жеваго кое-как выстрелил, но не попал.

Первые всадники были уже совсем рядом.

Катя хлестала расстилавшегося коня.

— Друг мой, м-может быть, п-пора принимать м-меры?—сказал Жеваго, дергая затвор и с ужасом глядя на красные орущие рожи, искаженные злобой и яростью.

Заврагин, бросив пулемет, обернулся, ощерясь, и, когда трое первых всадников оказались шагах в тридцати, вот-вот настигая тачанку, швырнул им под ноги ручную гранату, затем вторую, третью...

Всадники отхлынули от взрывов, продолжая стрелять.

Заврагин бросил на дно тачанки кольцо от гранаты, сказал хрипло:

— Ребятишкам на память!—и снова припал к пулемету.

Влажная тень легла на его лицо. Тачанка сходу въехала в тростники, укрываясь от преследователей.

Дорога к реке сначала шла под углом и лишь у самой воды сворачивала к мосту, от которого теперь остались только обгорелые сваи. В остальном река имела вид самый мирный и приветливый: песочек на том берегу, близкие тростниковые заросли, легкая рябь на воде.

Все трое переглянулись.

— Вы п-плаваете?—спросил Жеваго.

— Топорным способом,—ответил Заврагин, кладя рядом с собой пистолет.

Катя взяла винтовку Орлинского и тоже обернулась к камышам, за которыми пошумливали приближающиеся беляки.

Заврагин остановил ее. Он достал из нагрудного кармана гимнастерки удостоверение, партийный билет и другие документы.

— Ховайтесь, Катюша!—сказал он.—Все одно в бою от вас пользы нет. Добирайтесь до города. С этими бумажками перед вами все двери отворятся...

Но Катя не успела ответить. Коренничок, оставшийся теперь в одиночестве, фыркавший и прядавший ушами над рекой, вдруг двинулся и вошел в воду, таща за собой тачанку.

— Брод! Умница...—сам себе не веря, воскликнул Заврагин.

Коренничок довольно бойко пофыркивал. Тачанка быстро погружалась. Вода скрыла колеса, залила дно кузова, смывая кровь.

— Скрыл от великих и мудрых, а открыл неразумным...—с надеждой глядя на упрямо бредущего коня, пробормотал Жеваго.

Из тростников загремели выстрелы. Остерегаясь пулемета, белые не решались высовываться. Но они имели возможность отчетливо целиться, и пули их зашлепали по воде и тачанке совсем рядом с людьми.

Заврагин резанул очередью по тростнику.

Свинец на секунду установил тишину, но сразу же за этим стрельба поднялась с новой силой.

Жеваго хрипел, обливаясь кровью. Пуля попала ему в шею, контузив позвонок и нарушив какую-то нервную координацию сил, ибо он как-то жалко и беспорядочно шевелил руками, вместо того чтобы помочь себе. Плача, Катя пыталась остановить кровь, а Заврагин строчил, не давая противнику выбраться из тростников, загоняя обратно осмелевших.

Снова застучал голосистый «кольт» белых. Одна из пуль, видимо, задела коня. Он вдруг рванулся и страшным напряжением всех сил втащил тачанку на золотисто-сухой песчаный бережок.

Минуту спустя они миновали прибрежную полосу камышей и поехали по влажной дороге, протянувшейся среди густых и темных ольховых зарослей.

Заврагин и Катя кое-как остановили кровь и положили Жеваго, находившегося в обморочном состоянии, на дно тачанки.

— Ушли?—с трудом шевеля губами, спросила Катя.

— Обходить будут...—хрипло ответил Заврагин.

И будто в ответ на эти слова послышалось громкое:

— Стой!

Впереди, перекрывая дорогу, стояла точно такая же тачанка с пулеметом. В просветах между деревьями мелькали фигуры бегущих бойцов. Это были красноармейцы.

Лошадь остановилась. С обеих сторон, со штыками наперевес, сбегались красноармейцы.

Старший—в остроконечном шлеме со звездой,—держа в руке маузер, спросил угрожающе:

— Кто такие?

Заврагин только тяжело дышал, закрыв глаза, а Катя поспешно ответила:

— Свои! Свои мы, товарищи!

•

Красноармейская часть, подобравшая наших героев, размещалась в зеленой степной деревушке—хуторе, густо засаженном вишневыми и яблоневыми садами. Военная жизнь шла здесь своим размеренным чередом.

С песней маршировал комендантский взвод. Сменялись часовые. Артиллеристы возились с орудиями.

Переодетый, чистый и перевязанный Заврагин подошел к рессорной одноколке, стоявшей в тени деревьев.

Круглолицый румяный боец вытянулся перед ним, беря под козырек.

— Ты меня повезешь?—спросил Заврагин.

— Так точно!—звонко ответил боец, с восхищением глядя на него.

— Поезжай к санчасти и жди меня там.

— Есть, товарищ начальник!—боец кинулся отвязывать упряжку, а Заврагин пошел вдоль по улице, отвечая на приветствия встречных.

Армия готовилась к наступлению. Это явно чувствовалось во всем. Все было подтянуто, четко, настороженно.

У дверей волостного правления, над которыми трепетал на ветру выгоревший красный флаг, шла перекличка какого-то особого подразделения. Промчались конники. Подковы гулко выбили дробь по деревянному мосту. Красноармейцы один за другим бегом тащили пулеметы. Заврагин поднялся на крыльцо хаты, окна которой были завешаны белым, а на двери белела бумажка с грубо нарисованным красным крестом в кружке.

Жеваго лежал неподвижно, косясь глазами. Он не мог повернуть головы. Шея и грудь его были перебинтованы. Увидев вошедшего Заврагина, он улыбнулся ему.

— Как... ваше... плечо?—с трудом проговорил он.

— Заживает, как на собаке,—отозвался тот.

— Да... вы молоды... все... процессы... активны... Ткани легко... срастаются... Перейдите, голубчик... мне трудно смотреть... а хочется... видеть вас.

— Проститься зашел,—сказал Заврагин,—уезжаю.

— Берегитесь... у негодяя... обе руки... здоровые...

— Окоротим!—тряхнул головой Заврагин.—Мы не руками, а головами сражаться будем. Не выпущу.

— Нельзя... его выпускать!.. На нем... Орлинского кровь!.. И... товарищей...

— На нем крови много,—ответил Заврагин.—Ну, да все! Амба ему! Из-под земли достану!

— Да... Вы ведь... шахтер!—пошутил Жеваго.—А я вот... чуть и не стал бывшим... Помните, спросили?

Вошла Катя с чашкой в руках. Заврагин потянулся к ней, колеблясь, взглянул на доктора.

— Идите... голубчик... ваш разговор... важнее... Я—старик... Мне... своих мыслей достаточно... Да... вот... доктор... Он мне... экзамен не сдал... на факультете..

— Э нет, профессор!—возразил молодой краснощекий врач.—Никаких экзаменов! Здесь я командую!

Жеваго слабо усмехнулся.

— Разве уморите... А то—обязательно... проэкзаменую...

Заврагин пожал его слабую тонкую руку и вышел в сени вместе с Катей.

В сенях стояли большие аптекарские бутыли из-под карболки, ящики с медикаментами, коробки и банки.

Худенькая девушка аптекарь, разбиравшая все хозяйство, увидела, что Заврагин и Катя хотят поговорить, и, улыбнувшись им, вышла, затворив за собой дверь.

Катя и Заврагин смотрели друг на друга.

— Ну, прощай!—сказал он.

— Господи, хоть бы скорее война кончалась!—проговорила она.—Такой я бабой стала за эту дорогу, и так мне теперь просто бабьего счастья хочется! Чтобы ни тревог, ни разлук не было! Чтобы вечером, после работы, сесть усталой на крылечке, прижаться к тебе... И ничего больше не надо!

— Сколько еще тревог да разлук будет, пока жизнь повернется да установится,— сказал он.

— Вернешься?—спросила она с тоской.

Он протянул ей ладонь.

— Вот она какая длинная, жизнь-то моя!—пошутил он.

Она взяла его руку и прижала ее к щеке.

— Милый ты мой! Сокол ты мой!—проговорила она.

Он нагнулся к ней и поцеловал ее в губы.

— Почему я всюду рядом с тобой быть не могу?—она прижалась к его здоровому плечу, он ласково гладил ее по щеке.

— Кто же тогда встречал бы да радовался? Ну прощай, Катюша! Пора.

— До свиданья...—поправила она сквозь слезы.—Береги себя... родной мой! И они снова поцеловались.

Двуколка стояла у крыльца.

Сбежав со ступеней, Заврагин с ходу вскочил на нее.

— А теперь, друг, не теряй времени!—сказал он бойцу.

— Есть!—ответил тот, замахиваясь на коней.

— А ну, лети, птичья порода!

Кони с места рванули.

•

Город спал. Белый, утопающий в зелени, он был погружен в безмолвие и тишину, нарушавшуюся только тяжелой поступью патрулей. Беклемишев стоял у раскрытого окна, глядя на город. Несколько человек в военной форме сидели за его спиной у стола. В комнате было темно.

— Я могу убедить командующего передвинуть на север дзе дивизии. Это ослабит восточное направление и создаст возможность для прорыва,—говорил один из сидящих.—Если генерал Деникин воспользуется данной возможностью, то стратегически...

— Стратегически, стратегически!..—передразнил его Беклемишев.—Нам нужно здесь в городе восстание против большевиков! Это решит оба вопроса: и стратегический и политический, который неизмеримо важнее!

— Я—дурной политик!—пробасил второй из сидящих.—И я не понимаю, чем дурна возможность получить прекрасный плацдарм для прыжка на север.

— У Деникина нет силы для такого прыжка,—ответил Беклемишев.—И без помощи союзников он не может прыгнуть выше... своего генеральского афедрона.

— Да, но союзники в конце концов обязаны понять...

— Это вы обязаны понять, господа офицеры,—сказал Беклемишев, возвращаясь к столу,—понять обстановку, черт возьми!—Он нагнулся к ним.—Ленин завоевывает симпатии народов, и правители этих народов не могут активно помочь нам, пока эти симпатии существуют!—раздельно проговорил он, сдерживая кипящую

ярость.—Нужно восстание, народное восстание против большевистского гнета. Вот почему я здесь!

— А что, если мы представим сведения о большевистских зверствах?—спросил самый молодой из этой компании.

— Любой журналист с фантазией придумает эти факты куда убедительнее, чем вы!—презрительно ответил Беклемишев.—Восстание необходимо! Хотя бы простой мятеж! Но народный! Солдатский!

— Не просто! Это чрезвычайно трудно!

— На то вы и офицеры, а не простые агенты контрразведки. Я прошу не позднее чем завтра к утру представить мне подробнейшие сведения о настроении в войсках, о людях, на которых мы могли бы опереться, и немедленно создавать условия для солдатского недовольства.

С улицы донеслось несколько выстрелов. Беклемишев вздрогнул.

— Это патрули ловят грабителей. Обычное явление!—успокоили его.

Беклемишев кивнул.

— А теперь прошу разойтись!—сказал он.—Я, слава богу, хвоста за собой не привел, но все же рекомендую соблюдать строжайшую конспирацию. Меня не искать! Я сам вас найду, когда надо будет. Учитесь у революционеров, господа!—добавил он, усмехаясь.

Офицеры собирались. Застегивали френчи, надевали пояса с оружием, прятали бумаги.

— В трибунале сидят человек пятнадцать красноармейцев, не выполнивших приказа командира полка,—услужливо сказал самый молодой.—Можно сделать так, что их расстреляют...

— Завтра же! —сказал Беклемишев.—И широко оповестить по полкам! Но этого мало, мало! Надо лишать пайков, арестовывать десятками, расстреливать, гонять по-пустому... Все годится сейчас!

— Слушаюсь, Виктор Михайлович!

— Да, изготовьте мне документ понадежнее,—сказал Беклемишев.—У меня—липа.

— Будет сделано!

Беклемишев потянулся.

— Вот когда чувствуешь себя человеком, господа! Вот когда живешь!

В дверь торопливо постучали. Всех охватило смятение. Беклемишев выглянул в окно. Улица была пуста. Стук повторился настойчивее.

— Узнайте, кто,—приказал Беклемишев.

Держа наизготовку револьверы, несколько человек подошли к двери.

— Кого там несет?—сонным, зевающим голосом спросил один.

— «Кострома»...—послышался шепот.

Офицеры переглянулись. Один откинул щеколду, снял крючок.

Плотный коренастый человек в шинели проскользнул в комнату.

— Виктор Михайлович... спешно! Я с той стороны!—проговорил он, переводя дыхание.

— Ну,—спросил из темноты Беклемишев,—в чем дело?

Вошедший вытянулся.

— Приказано передать: он ушел!—шепотом доложил он.

•

Матросы и рабочие из отрядов ЧОН (в штатских тужурках и кепках, окрученные пулеметными лентами) оцепляли квартал за кварталом.

По улице шел патруль.

— Стой!—тихо окликнули его.

Два матроса подошли к патрулирующим.

— «Патрон»!

— «Петроград»,—отозвались патрулирующие.

Матрос посветил на них фонариком. Один из патрульных был Беклемишев в старой шинельке, фуражке блинком,—ни дать ни взять солдатик из неудачливых.

— Патрули мы...—сказал он.

Матрос погасил фонарик.

— Проходи...

Они прошли...

•

На квартире, где недавно собирались заговорщики, шел обыск. Висячая лампа освещала стол, игральные карты, рассыпанные в беспорядке, толпящихся у стены заговорщиков...

— Уверяю вас, товарищ, здесь никого не было!—дрожащим от благородного негодования голосом убеждал Заврагина хозяин квартиры.—Мы собрались в неслужебное время... Поразвлечься, отдохнуть...

Не отвечая ему, Заврагин шел по квартире. Он остановился у вешалки. Среди шинелей на крючке висела кожаная тужурка и фельдшерская фуражка Беклемишева.

— Прошу одеться!—приказал он, вернувшись в комнату.

Заговорщики вышли в переднюю. Разобрали шинели.

Тужурку и фуражку одел коренастый человек, тот, кто сообщил Беклемишеву о том, что Заврагин прорвался. Тужурка была ему явно не по плечу. Фуражка великовата. Заврагин посмотрел на его сапоги. Они были в пыли.

— Пройдите со мной!—кивнул ему Заврагин.

Они вернулись в комнату, пересекли ее и вошли в перерытую обыском спальню.

— В чем вы были одеты до прихода сюда?—в упор глядя на его бледное веснушчатое лицо с ушами, оттопыренными фуражкой, спросил Заврагин.

— Даю честное благородное слово...—забормотал тот.

Заврагин повернул к нему циферблатом стоящий на тумбочке будильник.

— Еще две минуты, и вас не спасет никакое признание! —сказал он, перебивая его.

Человек, не отрываясь, глядел на стрелки будильника. Заврагин закурил.

— Ну,—напомнил он.

Человек поднял на него жалкие испуганные глаза.

— Я все скажу,—тихо и поспешно проговорил он.—Я послан сюда полковником...

— Потом!—перебил Заврагин.—Где Беклемишев?

•

Беклемишев поднял голову, прислушиваясь. Вытянув из-под подушки наган, подошел к окну, припал к стеклу. Из предрассветной темноты на него в упор глядели

глаза Заврагина. Они оба одновременно отпрянули и выстрелили друг в друга. Стекло разлетелось вдребезги.

В сенях загремела сорванная с петель дверь. Беклемишев дважды выстрелил туда, пробежал во вторую комнату, выстрелил в окно, за которым мелькнула чья-то фигура, и, прыгнув через раздетую визжащую женщину, навалился на оконную раму.

Переплет с треском вылетел. Беклемишев выпрыгнул на улицу, побежал к скверу. Луч фонаря на мгновение осветил его. Он выстрелил, почти не целясь, и нырнул в темную гущу деревьев. Вслед ему загрохотали выстрелы. И секунду спустя в ту же тень нырнул Заврагин, стреляя из пистолета.

Сильный удар в лицо опрокинул его. Пуля цвикнула, опалив щеку. Затрещали кусты. Нащупав выпавший пистолет, Заврагин еще раза два выстрелил наугад, но, видимо, промахнулся. Беклемишев бежал.

Заврагин побежал следом. Наткнувшись раненым плечом на дерево, он застонал и согнулся, но продолжал бежать следом за Беклемишевым. Он упал, поднялся и побежал снова.

Снова загремели выстрелы в темноте. Беклемишев выбежал из чащи. За чугунной решеткой сквера белели дома. Шатаясь, он подбежал к решетке, и вдруг ноги его подкосились, он тяжело повалился на землю, выронив револьвер. Рука его потянулась к оружию, но на полдороге замерла и обмякла. Он был мертв.

Заврагин, задыхаясь, шел по скверу, отстраняя ветки здоровой рукой. Его шатало.

•

Утро, ясное и облачное, сияло над городом. Заврагин шел узкой мощенной булыжником уличкой, круто взбегающей кверху. Навстречу ему, лихо оседлав хворостину, мчался веснушчатый голоногий мальчишка лет шести от роду.

Не сумев удержаться, он ткнулся прямо в Заврагина. Тот шутливо обнял его.

— Попался!—сказал он.—Ты чей такой отчаянный?

— Советский!—гордо заявил тот.—Пусти, дядя!

— Вон что! Ну, раз советский, держи!

И Заврагин, пошарив в кармане, вытащил кольцо от гранаты и подал ему.

— А зачем это?—спросил мальчуган.

— Ну, пригодится для чего-нибудь.

— Ты мне лучше патрон дай,—потребовал мальчик, глядя на деревянную кобуру пистолета.

— Патро-он!—засмеялся Заврагин.—Патроны, брат, у меня для другого припасены. А ну, дуй до горы, советский!

Он поддал ему шлепка и долго глядел вслед, улыбаясь нежно и радостно.

Потом он пошел дальше.

ЭКРАНИЗАЦИЯ «ТИХОГО ДОНА»

(Студия имени М. Горького)

ПОДГОТОВКА ФИЛЬМОВ
К 40-ЛЕТИЮ
ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

К дням празднования сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции на экраны страны должны выйти первые две серии нового цветного художественного фильма «Тихий Дон». Съемочная группа рассчитывает выпуском третьей серии в конце этого года завершить работу над экранизацией романа.

Постановщик фильма С. Герасимов в беседе с корреспондентом журнала «Искусство кино» сказал:

— «Тихий Дон», выдающееся произведение современной литературы, постоянно привлекает внимание деятелей самых различных областей советского искусства. Однако попытки перенесения романа на драматическую и оперную сцену влекли за собой неизбежное обеднение его многослойного и обширного материала.

И все же эти неудачи не останавливали меня в стремлении экранизировать «Тихий Дон». В своей педагогической работе я неоднократно обращался к эпизодам и образам романа. Я был убежден, что роман, несмотря на свой огромный объем, масштабность событий, обилие сюжетных линий и действующих лиц, все же доступен для кинематографического воплощения. И это объясняется особенностями шолоховского письма. Ведь, по сути дела, вся область авторских размышлений, его симпатий, гнева, его страстного отношения к изображаемому выражена не в отвлеченных рассуждениях, а в самом действии, в судьбах людей, в их драматических отношениях. Драматическое действие пронизывает все размышления писателя о народе, об Октябрьской революции, о той гигантской ломке, которую предстояло провести и которая произошла в нашу историческую эпоху в общественном укладе страны и в сознании людей.

Эта насыщенность романа действием и позволяет перенести на экран не только содержание всей эпопеи, но и ее «второй план», историческую и бытовую атмосферу.

Конечно, приступая к экранизации романа, и Шолохов и я отлично отдавали себе отчет в том, что даже при трех сериях некоторые «потери» будут неизбежны. Но все же нам удалось вместить в сценарий решающие события и связи романа и даже включить судьбу Бунчука, правда, в сокращенной трактовке. Что же касается семей Мелеховых, Коршуновых, Астаховых, Листницких, то их судьбы нашли полное отражение в сценарии.

Огромная популярность «Тихого Дона» во всем мире объясняется тем, что роман дает исключительно полную и объективную картину предоктябрьских, октябрьских и послеоктябрьских событий.

Раскрывая сложный, подчас трагический процесс борьбы лучших представителей народа с косностью и мракобесием, с царизмом и капитализмом, Шолохов ничего не упрощает и не приукрашивает. Широта и художественная объективность авторской концепции рождены безупречным знанием жизненного материала и страстным отношением к нему. В этом сила и значение классического произведения Шолохова. Мне кажется, что «Тихий Дон» самим фактом своего существования разрешает многие споры, развернувшиеся за последнее время за рубежом вокруг советского искусства и метода социалистического реализма.

Некоторые склонны рассматривать события «Тихого Дона» только в историческом аспекте. Но это неверно.

Многое, что составляет смысл и содержание романа, не потеряло своей остроты и сегодня. Как показали недавние события в некоторых странах, далеко не все способны за трудностями гигантской перестройки разглядеть контуры новых отношений, конечные великие цели и перспективы борьбы. Даже сильные люди не всегда могут найти свое место в этой борьбе и совершают подчас непоправимые ошибки. Такие ошибки и совершил Григорий Мелехов, именно в этом и заключается его трагическая судьба, с суровой правдивостью раскрытая Шолоховым.

Быть предельно близким к духу книги, приобщить к ее событиям и размышлениям многие миллионы зрителей у нас и за рубежом — таковы стремления творческой группы, работающей над экранизацией «Тихого Дона».

Фильм поставил перед нами много сложных производственных и творческих задач. В нем — огромное число действующих лиц. В поисках исполнителей мы обращались к актерам разных театров. Рядом с опытными актерами в картине снимается и студенческая молодежь. Коллектив актеров разных школ, поколений и творческих направлений надо было сплотить в единый художественный ансамбль. Этому помогли месяцы совместной работы, длительные съемки на Дону, близкое соприкосновение с казацким бытом, встречи с участниками и свидетелями событий, описываемых в романе.

В роли Григория Мелехова зрители увидят П. Глебова — артиста театра имени Станиславского. Аксинью играет артистка Э. Быстрицкая, знакомая

зрителям по фильму «Неоконченная повесть». Роль Натальи исполняет студентка ВГИК З. Кириенко. Студентка ГИТИС Н. Архангельская играет Дуняшу. В роли Дарьи снимается актриса Горьковского драматического театра Л. Хитяева, недавно дебютировавшая в фильме «Екатерина Воронина». Ряд ведущих ролей исполняют в картине актеры Д. Ильченко, Н. Смирнов, А. Благовестов, В. Захарченко, М. Васильев, А. Шатов, И. Дмитриев.

Натурные съемки ведутся по совету М. Шолохова в районе станицы Каменской. Там выстроены хутор, базы Мелеховых, Астаховых, Коршуновых, имение Листницкого.

Для экономии времени все три серии снимаются одновременно. Съемки проводятся по принципу единства сезона (весна, лето, зима, осень) и единства декораций.

Производственно этот принцип организации съемочного процесса очень эффективен, учитывая, что действие романа охватывает девять лет. Но актерам приходится совершать резкие временные и возрастные переходы, и это требует от них большого творческого напряжения.

В нашей заключительной экспедиции на Дон будут сняты весенне-летние эпизоды всех трех серий — в частности, первые встречи Аксиньи и Григория, рыбалка, покос, знаменитая сцена в грозу, когда Наталья отрекается от своего мужа и проклинает его. Предстоит снять также расправу Дарьи с Котляровым и ее смерть, восстание Сердобского полка, казнь Подтелкова и батальные эпизоды первой мировой и гражданской войн.

Снимает фильм оператор В. Рапопорт, с которым меня связывают многие годы совместной работы. Музыку для фильма пишет композитор Ю. Левитин.

Закончив работу на Дону, наша группа выедет в Ленинград, где будут проведены ответственные съемки эпизодов, связанных с событиями Великой Октябрьской революции.

УВЛЕКАТЕЛЬНАЯ ЗАДАЧА

(Студия «Мосфильм»)

— Творческая задача, которую мы перед собой поставили — экранизировать «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, — конечно, очень увлекательна, но и очень трудна. — сказал в беседе с корреспондентом нашего журнала режиссер Г. Рошаль.— Ответственность коллектива, создающего фильм, тем более велика, что мы должны выпустить первую серию к 40-летию Великого Октября.

Сейчас уже снята значительная часть материала картины. Закончив съемки ряда павильонных объектов и ленинградской натуры, мы выезжаем в большую экспедицию на юг, где будут сниматься сцены боев и некоторые другие эпизоды.

Как известно, мы делаем этот фильм в двух вариантах — для широкого и обычного экранов. И надо сказать, что это означает отнюдь не только съемку еще нескольких дополнительных «дублей». Нет. Каждый из этих вариантов требует непременно самостоятельных, обычно не совпадающих решений. Когда смотришь «узкий» вариант, часто жалеешь о том, что он не «широкий», а просматривая «широкий», иной раз бываешь опечален тем, что он не «узкий». Мне лично думается, что будущее — за кинематографом варьированных кадров.

И все-таки прогресс есть прогресс: широкий экран открывает новые богатейшие возможности для художественной кинематографии. Причем не только, как казалось раньше, для съемок просторных кадров и массовых сцен. Нет! Очень интересно работать для широкого экрана и над интерьером и над портретом.

Сложные задачи ставит перед нами появление стереофонического звука. Теперь звук более многообразно включается в жизнь фильма.

При осуществлении широкоэкранной картины возникают и особые монтажные проблемы. Оператору Л. Косматову, художнику И. Шпинелю, композитору Д. Кабалевскому, звукооператору Л. Трахтенбергу и мне с моими товарищами по режиссуре М. Анджапаридзе, К. Полонским и М. Заржицкой приходится часто решать эти проблемы впервые. Их решение, разумеется, доставляет большую творческую радость.

Но все же главное в картине, конечно,— актер. Найденная им художественная правда — независимо от формата и характера экрана — делает правдивым и все произведение. Поэтому главные заботы и внимание съемочной группы устремлены к нашему актерскому коллективу. Р. Нифонтова (Катя), Н. Веселовская (Даша), Н. Гриценко (Рощин), В. Медведев (Телегин), В. Шарлахов (Смоковников), В. Давыдов (Бессонов) и другие актеры работают над своими ролями с огромным увлечением, помня, что исполняемых ими персонажей уже знают, любят и по-своему представляют себе миллионы читателей трилогии А. Толстого.

Может быть, некоторые читатели и не согласятся с решением той или иной роли. Но что поделаешь? Ведь и режиссер, и артисты, и автор сценария



Кадр из фильма «ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»

Б. Чирсков тоже являются читателями и интерпретаторами этих образов. Очень хочется надеяться, что наше прочтение окажется близким, понятным и доходчивым для большинства зрителей фильма.

Эпопея А. Н. Толстого — вдохновенный рассказ о становлении советской интеллигенции, о том, как лучшая часть интеллигенции старой России искала и нашла свое место в борьбе народных масс за новый социальный строй. Это поэма, в которой личное и общественное неразрывно слито. Мы надеемся сохранить в кинофильме романтическое очарование судеб героев и всей замечательной эпохи революции и гражданской войны. Образы героев фильма должны быть, если можно так выразиться, объемными и точными для своей эпохи.

Художник по костюмам К. Савицкий, художники-гримеры Е. Ломова и Т. Титова очень помогают нам в создании индивидуальных характеристик всех персонажей фильма.

Большое значение в процессе работы над картиной имеет воспроизведение уже исчезнувших мест исторических событий. При кинематографическом решении мечтаний, грез и видений некоторых героев фильма — Бессонова, Телегина, Рощина и других — мы, конечно, не могли обойтись без использования комбинированных съемок. Оператором Б. Арецким и художником Л. Александровской снят ряд чрезвычайно важных для картины макетов и сложных многоэкспозиционных кадров.

Наша картина требует, между прочим, точности и достоверности сцен боев, поведения войск, военной формы и т. п. Военным консультантом генерал-лейтенантом В. Орловским проведена значительная и тщательная работа над фильмом.

Хочу отметить, что в работе съемочной группы принимает участие группа китайских товарищей во главе с режиссером Шэнь Фу, которая предполагает снимать в дальнейшем широкоэкранные фильмы в Китае. Являясь практикантами в нашей группе, они активно участвуют в ее жизни и в обсуждении материалов.

Съемочному коллективу удавалось из месяца в месяц перевыполнять намеченные планы благодаря тому, что его работа была четко организована директором фильма В. Циргеладзе.

Материал с каждым днем прибывает. Уже виден «финиш»... Наш монтажер Е. Ладыженская уже складывает эпизоды в части. Итак, до скорого просмотра фильма!



ДРАГОЦЕННЫЕ КИНОДОКУМЕНТЫ

1 июня 1918 года В. И. Ленин подписал декрет «Об организации и централизации архивного дела». В сответствии с этим декретом молодое советское государство взяло на себя заботу о собирании и хранении ценнейших исторических документов. В Государственный архивный фонд наряду с печатными материалами были включены кино- фото- и фонодокументы. Позднее был образован специальный фотокиноархив, а в 1933 году он был объединен с Государственным архивом звукозаписей. Так возник Центральный государственный архив кино-фото- и фонодокументов СССР. Здесь хранятся и систематизируются материалы, ценность которых для исторической науки поистине огромна.

Исключительный интерес представляют собранные в архиве кинодокументы по истории советской страны. В их число входит несколько десятков фрагментов хроники, заснятых в период подготовки и проведения Великой Октябрьской социалистической революции. Бережно хранятся, в частности, материалы первой советской документальной съемки, произведенной оператором П. Новицким в 1917 году.

Ряд кинодокументов относится к периоду иностранной военной интервенции и гражданской войны. В кадрах кинохроники запечатлены первые полки Красной Армии, битвы с белогвардейцами и интервентами.

В документальных фильмах и журналах зафиксированы важнейшие этапы индустриализации и коллективизации страны. За этот период имеется обширная кинопериодика, начиная с первых номеров «Кинoправды» (1922 год) и кончая «Союзкиножурналами» 1941 года, а также большое количество документально-хроникальных фильмов и спецвыпусков, посвященных стройкам первых пятилеток: «Волховстрой» (1923), «Гиганты рапортуют» (о Магнитогорске и СТЗ — 1930), «Турксиб» (1930), «Автогигант» (1932) и другие.

Кинолетопись 1941—1945 годов зафиксировала все основные события Великой Отечественной войны.

Документы, которые находятся в архиве, широко используются в самых разнообразных целях: для производства новых художественных, документальных, научно-популярных и учебных фильмов, для телепередач, для экспозиций музеев и выставок, для иллюстрирования книг, газет, журналов и т. д. В архиве трудятся многие десятки исследователей — историков и искусствоведов.

В настоящее время в архиве заканчивается подготовка к печати каталога кино-фотодокументов по истории Великой Октябрьской социалистической революции, иностранной военной интервенции и гражданской войны в СССР.

В. ХОДОРКОВСКИЙ

С настоящего номера журнал «Искусство кино» в разделе «Кинолетопись великой эпохи» начинает публикацию кадров из документальных фильмов и хроники, отображающих путь нашей Родины за 40 лет.

К сожалению, не все знаменательные события и факты первых лет Советской власти были запечатлены на кинопленке, а из тех кадров, которые сняты, многие не сохранились. Но обрывочные фрагменты хроники, которые дошли до наших дней, являются волнующими кинодокументами великого и славного времени.

В этом номере публикуются кадры, заснятые первыми советскими операторами — документалистами П. Новицким, Э. Тиссэ, А. Левицким, П. Ермоловым, Г. Гибером и другими в 1917—1918 годах.

Кинолетопись великой эпохи



У СМОЛЬНОГО В ОКТЯБРЬСКИЕ ДНИ 1917 ГОДА



БРОНЕАВТОМОБИЛЬ «ЛЕЙТЕНАНТ ШМИДТ» У СМОЛЬНОГО. ОКТЯБРЬ 1917 ГОДА



КРАСНОГВАРДЕЙЦЫ, РЕВОЛЮЦИОННЫЕ СОЛДАТЫ И МАТРОСЫ У ВХОДА В ШТАБ РЕВОЛЮЦИИ — СМОЛЬНЫЙ — В ОКТЯБРЬСКИЕ ДНИ 1917 ГОДА



ДЕМОНСТРАЦИЯ В ПЕТРОГРАДЕ В ДЕКАБРЕ 1917 ГОДА В СВЯЗИ С ЗАКЛЮЧЕНИЕМ ПЕРЕМИРИЯ В БРЕСТ-ЛИТОВСКЕ



В. И. ЛЕНИН НА ПРОГУЛКЕ ВО ДВОРЕ КРЕМЛЯ ПОСЛЕ РАНЕНИЯ. РЯДОМ — В. Д. БОНЧ-БРУЕВИЧ. 1918 ГОД.



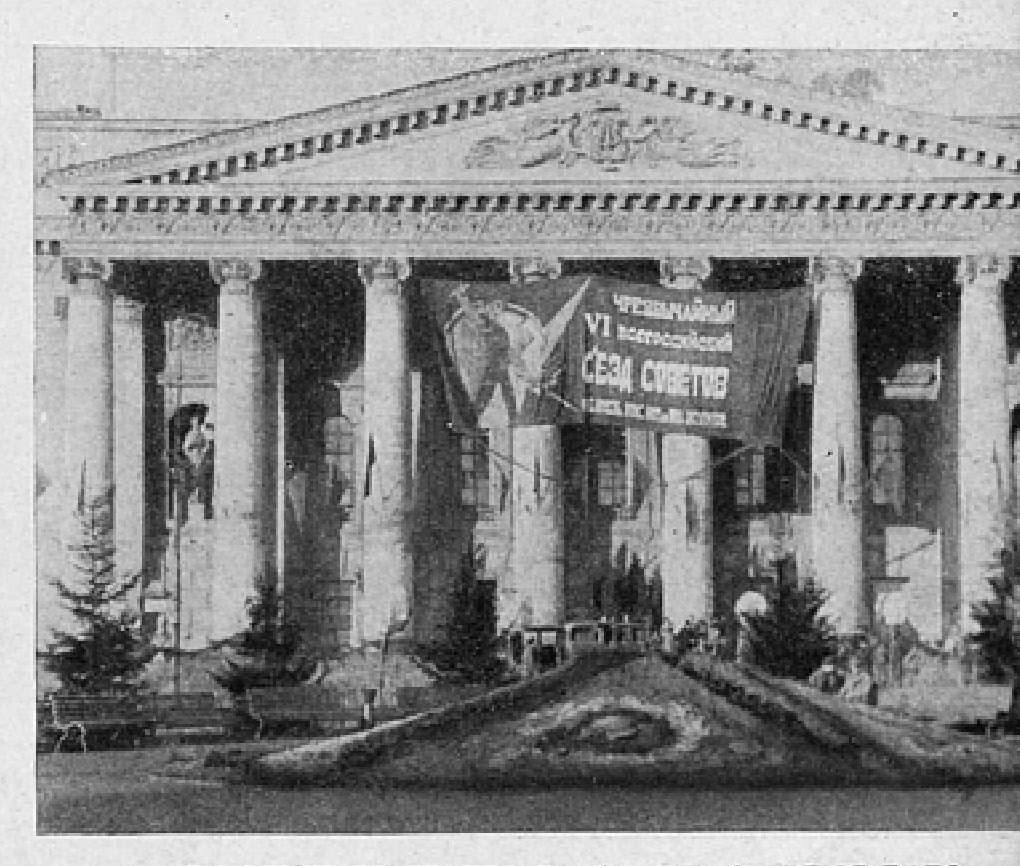
Я. М. СВЕРДЛОВ И СЕКРЕТАРЬ ВЦИКа В. А. АВАНЕСОВ В АВТОМОБИЛЕ. МОСКВА, 1918 ГОД



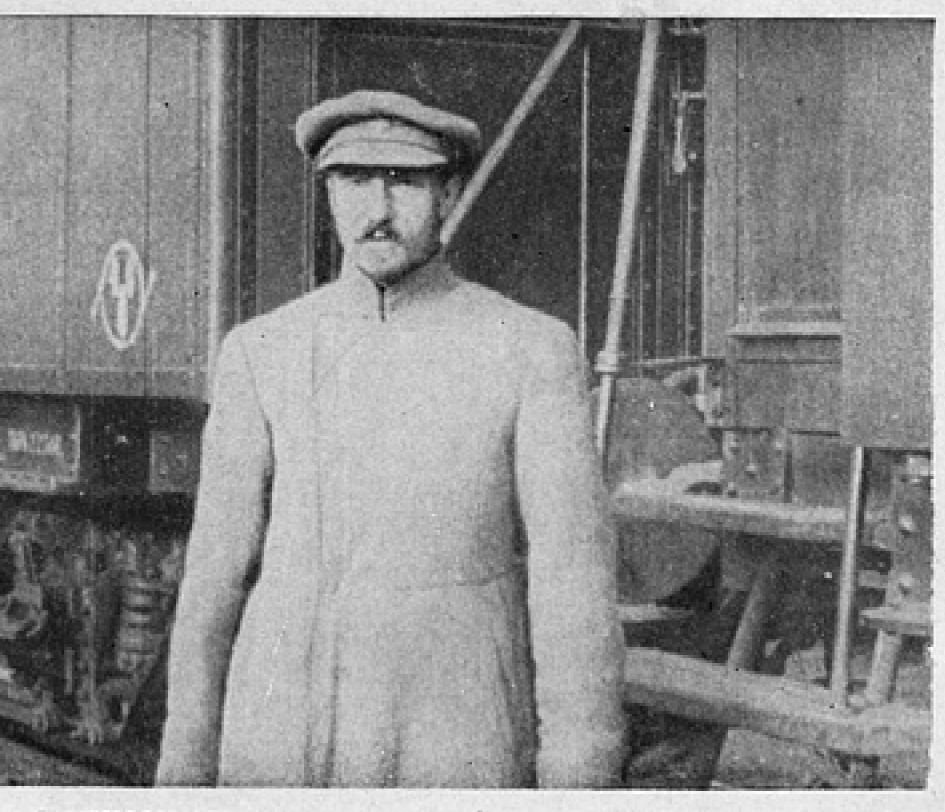
РАЗБОРКА ПАМЯТНИКА АЛЕКСАНДРУ II В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ. 1918 ГОД



ДЕЛЕГАТЫ V ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА СОВЕТОВ У ВХОДА В БОЛЬШОЙ ТЕАТР, ГДЕ ПРОИСХОДИЛО ЗАСЕДАНИЕ СЪЕЗДА. МОСКВА. 1918 ГОД



ЗДАНИЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В МОСКВЕ ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ VI ЧРЕЗВЫЧАЙНОГО СЪЕЗДА СОВЕТОВ. МОСКВА, НОЯБРЬ 1918 ГОДА.



НАРКОМВОЕН РЕСПУБЛИКИ Н. И. ПОДВОЙСКИЙ В 1918 ГОДУ



В. Д. БОНЧ-БРУЕВИЧ — УПРАВЛЯЮЩИЙ ДЕЛАМИ СНК. 1918 ГОД



ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ОТРЯДОВ КРАСНОЙ АРМИИ — ПЕРВЫЙ МОСКОВСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ОТРЯД — НА УЛИЦАХ МОСКВЫ В 1918 ГОДУ



МИТИНГ У АГИТПОЕЗДА ИМЕНИ ЛЕНИНА В 1918 ГО



КРАСНОАРМЕЙЦЫ ОХРАНЫ АГИТПОЕЗДА ИМЕНИ ЛЕНИНА ВО ВРЕМЯ ФРОНТОВОГО РЕЙСА. 1918 ГОД



ПОХОРОНЫ ПАВШИХ БОРЦОВ РЕВОЛЮЦИИ В КИЕ В 1918 ГОДУ.



ПОХОРОНЫ М. С. УРИЦКОГО В ПЕТРОГРАДЕ. СОТРУДНИКИ НАРКОМАТА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ, ГДЕ РАБОТАЛ ТОВ. УРИЦКИЙ, НА ПОХОРОНАХ



СТРОЕВЫЕ ЗАНЯТИЯ КРАСНОАРМЕЙЦЕВ ПЕРВОГО СОВЕТСКОГО ПОЛКА. 1918 ГОД

Александр Шеленков

ЗАМЕТКИ ОБ ОПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ

Мы мало пишем об изобразительной форме кино. Книги и статьи, посвященные операторскому искусству, появляются очень редко. Быть может, критикам и искусствоведам кажется, что нет особой надобности заниматься подобными проблемами и что операторское искусство находится, в общем, «на должном уровне»...

Что ж, в большинстве своем наши фильмы сняты эффектно. Пышные и масштабные декорации производят определенное впечатление на зрителя так же, как огромные массовки и очень красивые пейзажи, показываемые под лирическую песню или без нее. Словом, в наших картинах многое иногда рассчитано на изобразительный эффект.

А зрителю часто бывает скучно смотреть на всю эту пышность; она его не волнует, не увлекает.

Объяснение неудачи любого фильма надо искать обычно в сценарии, в режиссуре. Однако если серьезно разобраться в причинах холодности, бестемпераментности, поверхностности некоторых наших кинопроизведений, то нужно будет часть вины возложить и на их изобразительную форму.

•

Известно, что изобразительная форма в кино играет большую роль. В дозвуковой период все мы хорошо понимали это и умели без слов с помощью одних пластических средств решать сложнейшие драматургические задачи, создавать многогранные человеческие образы. Не было звука в кино, когда нас потрясли «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Звук пришел в кино для того, чтобы усилить выразительность нашего искусства, а не заменить другими его средства. Мы с вами как говорили, так и будем говорить: «Я с м о т р е л фильм».

Яркость и глубина раскрытия образов зависят от полноты использования всех выразительных элементов киноискусства: слова, звука, изобразительных средств, передающих действие в его ритмике, в световой и колористической атмосфере.

Это не всегда и не всеми понимается в кинематографии. В наши дни превалирует разговорный кинематограф, пользующийся для раскрытия идей прежде всего словом и забывающий огромную выразительную силу других компонентов нашего искусства.

Создание современного фильма стало очень сложным делом, и нет такого талантливого специалиста, который с успехом мог бы охватить все сферы кинотворчества. Изобразительные задачи в кино особенно усложнились. Пришел цвет. Появились широкий и панорамный экраны. Принципиально новая техника связана с новыми художественно-творческими задачами. Чтобы не затормозить решения этих новых задач, режиссер должен работать в дружественном контакте с человеком, чей опытный глаз, чье знание искусства света и цвета, чье владение тонкой и сложной современной кинотехникой помогут ярче раскрыть на экране замысел произведения.

И здесь рядом с режиссером, как его ближайший соратник в искусстве, становится оператор. Не оператор-фотограф, а оператор-художник, оператор-драматург.

Всем известно, какую роль в создании фильмов Сергея Эйзенштейна играл Эдуард Тиссэ, каким близким творческим соратником Всеволода Пудовкина был Анатолий Го-

ловня. Разве можно забыть, какую исключительную роль сыграл в создании «Земли» Александра Довженко оператор Даниил Демуцкий! Работы такого талантливого мастера, как Андрей Москвин, всегда были отмечены подлинным новаторством.

Я упомянул только наиболее яркие, можно сказать, классические примеры, показывающие, как влияло творчество оператора на облик фильма и общий уровень киноискусства.

С сожалением нужно отметить, что за последние годы и роль оператора и роль художника в кино у нас недооценивается. Этот упрек относится не только к руководящим деятелям кино, но и к некоторой части режиссуры. Так, например, И. Хейфиц в статье «О творческой организованности», имея в виду подготовительный период, пишет: «Единственные участники здесь — режиссер, актеры, художник. Результатом этого периода должен явиться подлинный сценарий».

Думаю, что участие оператора уже в периоде подготовки к съемкам обязательно.

Бесспорно, что художественный замысел у оператора созревает или, во всяком случае, д о л ж е н созреть до того, как оператор войдет в павильон для съемки сцены.

Световое и цветовое решение, композиционное построение кадров складываются в сознании оператора обычно не в павильоне и не в съемочное время. Все это должно явиться результатом совместной работы оператора с режиссером, художником и другими участниками творческого коллектива. Когда этого нет, работа оператора приобретает ремесленный характер.

•

Появление цвета в кино вначале привело, по моим наблюдениям, к потере яркой выразительности операторского искусства. Все, что было к этому времени накоплено кинооператорами в области освещения, виртуозного пользования ракурсом, выразительной операторской деталью, вытеснил цвет. Операторская задача сводилась главным образом к тому, чтобы получить на экране цвет, приближенный к естественному.

Так техника цветопередачи оттеснила на второй план искусство оператора. Пестрота цветов, отсутствие колористического замысла вызвали у многих зрителей отрицательное отношение к цветным фильмам. Если не ошибаюсь, Виктор Шкловский назвал их тогда «взбесившимся ландрином».

Но один за другим опытные и талантливые операторы и художники брались за съемку цветных фильмов. Они еще недостаточно знали технику цветной съемки, но зато понимали природу кинематографического искусства, художественную силу света и цвета. Так появились «Мичурин», где операторами были Л. Косматов и Ю. Кун, а художниками М. Богданов и Г. Мясников; «Композитор Глинка», снятый оператором Э. Тиссэ (художник А. Уткин), «Заговор обреченных» (оператор М. Магидсон, художник И. Шпинель)...

Это был очень трудный период — у нас не было опыта работы с цветом. Не было его и за рубежом.

Постепенно, накапливая творческий опыт, наши операторы и художники настолько усовершенствовали художественно-изобразительную форму, что заслужили высокую оценку зрителей. Лучшие из наших цветных фильмов получили признание на международных фестивалях.

Мне кажется, нельзя теперь отрицать высокое изобразительное качество таких фильмов, как «Урок жизни», «Овод», «Первый эшелон», «Вольница», «Большая семья», «Отелло», «Дело Румянцева», «Убийство на улице Данте», «Сорок первый», «Илья Муромец», «Пролог»... И, однако, нами, операторами, что-то утеряно. Что-то очень важное, очень существенное, очень нам дорогое.

На протяжении многих лет, начиная с середины 20-х годов, в мире была известна советская операторская школа. В ее становлении видную роль сыграли Тиссэ, Москвин, Головня, Демуцкий. За рубежом и сейчас вспоминают эти имена, связывая их с необычайным расцветом изобразительной формы советских фильмов.

Что же отличало в те годы советскую операторскую школу? Американские операторы, например, к тому времени достигли не меньшего профессионального мастерства, и, пожалуй, пальма технического первенства в съемке принадлежала тогда им. Сила наших фильмов заключалась в идейной глубине художественных решений, когда все усилия операторов направлялись не на съемку отдельных, пусть даже эффектных кадров, не на достижение профессионального лоска, не на внешние атрибуты изобразительности, а на подчинение каждого кадра, каждой самой маленькой детали, каждого творческого и технического приема цельному замыслу. Отсюда

рождались смелые, острые приемы. Операторы находили новые выразительные средства, никем еще до того не применявшиеся.

Необычайная творческая смелость — вот что было характернейшей чертой наших операторов. На каком-то этапе мы ее утратили и потому растеряли многое другое.

Сейчас говорят о мексиканской операторской школе, имеющей свое творческое лицо. Яркими представителями этой школы являются Г. Фигероа и А. Филлипс. Говорят об итальянском «неореалистическом» направлении в операторском искусстве. Мы снимаем сейчас так, как снимают многие операторы за рубежом, — иногда несколько хуже, чем они, чаще — лучше. И все-таки мы недовольны уровнем нашего операторского искусства.

Первооснова нашего искусства — сценарий. И если эта первооснова скучная, вялая, серая, если она не несет в себе глубоких идей, она не может вдохновить оператора.

«Как снимать» зависит от того, что снимать. Одной из причин, замедляющих наше движение вперед, является недостаточно высокий уровень профессионального мастерства в кинодраматургии.

«Малокартинье», низкий уровень организации и технологии производства приводили к тому, что каждый оператор, во-первых, снимал мало картин, во-вторых, каждую из них делал медленно.

Как коротка творческая жизнь почти любого из наших операторов! Эдуард Тиссэ работает в кинематографии несколько десятилетий, а снял за это время пятнадцать-шестнадцать художественных картин. Анатолий Головня за всю свою творческую деятельность снял еще меньше, чем Тиссэ. Больше четверти века работает Борис Волчок, а снял он только одиннадцать-двенадцать художественных фильмов. Значит, мы, операторы, расходовали в среднем не меньше двух лет на съемку одного фильма.

Нетрудно догадаться, что в определенной пропорции связан с этим и рост профессионального мастерства. Не случайно свой творческий стаж мы исчисляем годами, а не произведениями. Промежутки между съемками фильмов нередко занимают по нескольку лет.

Не менее важен для изобразительного уровня фильма профессионализм режиссеров. И здесь дело обстоит неблагополучно. Из-за простоев режиссеры подчас приступают к постановке фильма, не находясь в хорошей творческой форме. Что стало бы с художником, если бы он в течение нескольких лет ни разу не взял в руки кисть или карандаш?.. Режиссер отвыкает работать с актером. Он давно не разбивал мизансцену. Давно не приходилось ему заглядывать в глазок аппарата. Все у него идет поначалу неуверенно и медленно. Конечно, при этом трудно заниматься поисками новых выразительных средств, обогащать яркость киноязыка. В этот период нужно «вспомнить былое» и более или менее грамотно снять сцену.

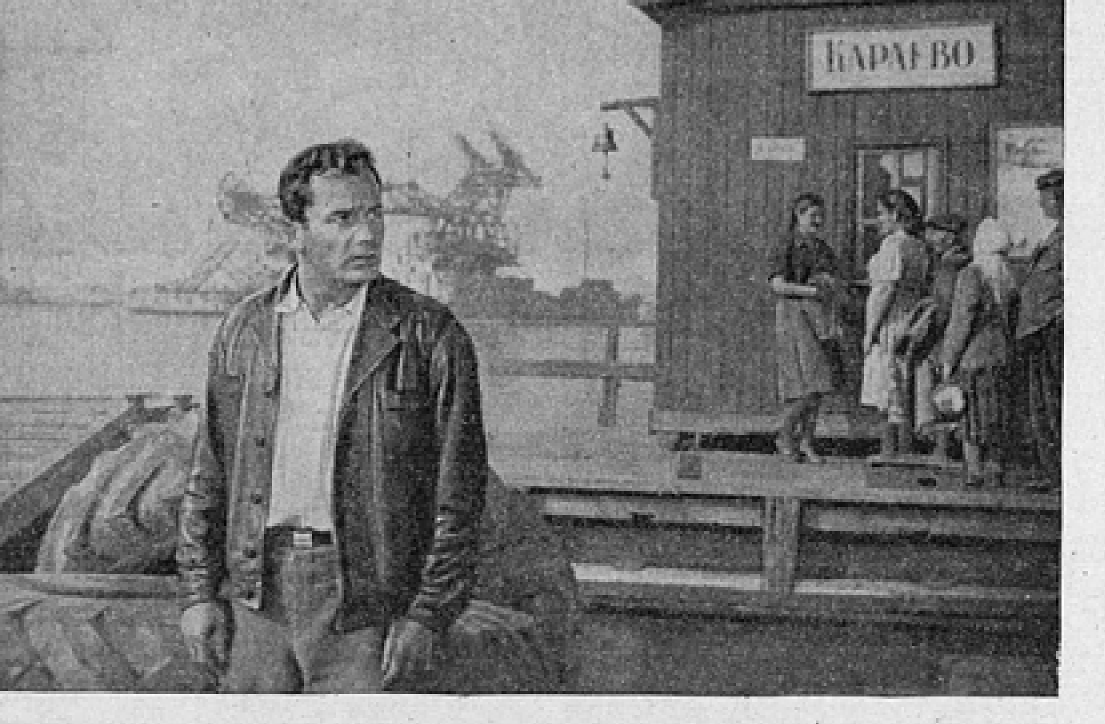
Нужно ли доказывать, что когда руководитель постановки «не в форме», это обязательно сказывается на требованиях, предъявленных им оператору?

•

Как ни важно чисто техническое, профессиональное мастерство, совершенно очевидно, что главным, решающим условием творческого успеха оператора-художника является его верность методу социалистического реализма. Это предполагает ясность идейной позиции художника, как активного борца за коммунизм, умение его верно уловить и передать большую правду жизни. Творческая практика показывает, что любые отклонения от принципов социалистического реализма закономерно приводят к срывам и неудачам.

Я помню, как несколько лет назад на «Мосфильме» ставилась картина «Сухой дол» по хорошему сценарию М. Смирновой. Часть действия в этом фильме развивалась в дореволюционной глухой русской деревне. Конечно, там могли быть покосившиеся избенки, крытые соломой хаты, плохо одетые, разутые крестьяне. В этом горькая правда тяжелой дореволюционной жизни русского крестьянства, — кому она неизвестна? Но, чтобы не показывать русскую деревню в неприглядном виде, авторы фильма построили специальную декорацию «деревни». При этом солома была изъята — крыши покрыли дранкой и железом. Лапти заменили сапогами. Так был искажен художественный образ деревни.

Или вспомним, например, картину «Гость с Кубани». Приторная фальшь пронизывает этот фильм с первого до последнего его кадра: внешний облик молодых советских людей словно заимствован из журнала мод. У них такие же ничего не выражающие лица; костюмы сидят на них





«Урок жизни». Оператор С. Урусевский отлично вписывает героя в окружающую обстановку (короткофокусная оптика). Герой фильма и среда, в которой он действует, неразрывно связаны

точно на манекенах. Все вылизано, выутюжено. Колорит фильма — это просто «веселенькие», бездумные краски, ни в малой степени не направленные на то, чтобы хоть как-то раскрыть внутренний образ людей.

Не подлежит сомнению, что творческий успех оператора лежит только на путях подлинно правдивого, идейно целеустремленного искусства, которого властно требует наше время.

•

После ряда лет, когда в нашей кинематографии уделялось большое внимание созданию помпезно-исторических фильмов, когда основным материалом для съемки служили пудреные парики, позументы, мундиры, колонны, блестящий паркет, мрамор, нелегко найти изобразительную яркость на материале сегодняшнего дня,— если прямо сказать, на мало привычном для нас материале. Поэтому особо поучителен для операторов интереснейший по изобразительному решению фильм «Урок жизни».

Путь оператора С. Урусевского в киноискусстве сложен. У него были и великолепные удачи («Сельская учительница»), были и просчеты. Он всегда искал новых путей, и поэтому каждый его фильм во многом отличался от предыдущего.

Работу С. Урусевского и художника Г. Шенгелия в «Уроке жизни» я назвал бы новаторской. Атмосфера большой стройки, ее люди, ее техника взяты, если так можно выразиться, в изобразительном единстве, позволяющем передать облик подлинной жизни. Немногим операторам удавалось так органически соединить драматическое действие со средой, в которой это действие развивается. В большом и сложном организме строительства среди массы грузовиков, паровозов, кранов не затерялся человек. Для лирической сцены найден прекрасный фон— синяя ночь и серебристые, сверкающие звезды электросварки. Художественный образ большого строительства получился правдивым и ярким. В фильме нет нагромождения натуралистических подробностей, нет эстетизирования задворков, смакования грязи. Словом, это реализм жизнеутверждающий, насыщенный глубокой верой в человека и в величие его дел.

Изобразительная форма в «Уроке жизни» является тем элементом, с помощью которого режиссер и оператор решают важные драматургические задачи. Вот одна из сцен. Наташа в сопровождении своей подруги Раи приехала к Сергею на стройку. И вот наступило утро следующего дня. Сергей в своей конторе с прорабами, рабочими. Он бодр, энергичен, активен. За широкими окнами, которые удачно соединяют интерьер с индустриальным пейзажем, видны мощные паровозы, облака пара, дым. Внутри — простая, ничем не отвлекающая обстановка конторы. Спокойные ракурсы, колорит кадров отличается сдержанностью.

Затем показано техническое совещание. Здесь действие развивается внешне спокойно и даже неторопливо, резко контрастируя с той бурей, которая творится в душе Сергея: через несколько минут уедет Наташа.

Изобразительный ритм все еще спокоен. Напряжение передается через портреты Сергея и детали часов, снятых каждый раз в новых ракурсах. Стрелки приближаются к 11, подготавливая внутренний «взрыв» в душевном состоянии Сергея.

И вот этот взрыв. Он выражен через бешено мчащийся к пристани самосвал, на ступеньке которого стоит Сергей, весь устремленный вперед. Встречные машины. Обгоны. Объезды. Почти столкновения. Путепровод. Поезд... Съемочная камера на кране идет вверх, потом снова вниз. И опять стремительное движение машины. Резкие контрастные тени, проносясь по кузову самосвала, по лицу Сергея, усиливают динамику действия. Ракурс верхний. Ракурс нижний. Камера — в кузове самосвала... Резкое торможение. Пристань. И... медленно отплывающий пароход.

Эта великолепная сцена решена специфическими средствами киноискусства. Чем достигли Ю. Райзман и С. Урусевский такой яркой ее выразительности? В основном, ритмом. Ритмом, переданным через ракурс камеры, через движение камеры, через динамическое чередование света и тени.

Сравните эту сцену со сценой приезда Наташи и Раи на стройку, когда так же едет самосвал, так же идут встречные машины, и пейзаж тот же, но чувства действующих лиц иные, настроение сцены иное. В этом случае, решая сцену в спокойном ритме, Райзман с Урусевским выбирают совсем иные точки съемки. Нет в этой сцене резких ракурсных изменений, свет не проносится в быстром ритмическом чередовании.

Мы найдем в этом фильме ряд сцен, в которых идеи и чувства, заложенные в авторской и режиссерской трактовках, решаются с помощью оператора через «изобразительную драматургию».

Большой мастер операторского искусства, снявший «Щорса» и «Богдана Хмельницкого», так рано ушедший от нас Юрий Екельчик, встретился в фильме «Первый эшелон» с трудным материалом для съемки.

Плоские степи.

Выцветшее, серое небо.

Люди, одетые в ватники, спецовки, сапоги...

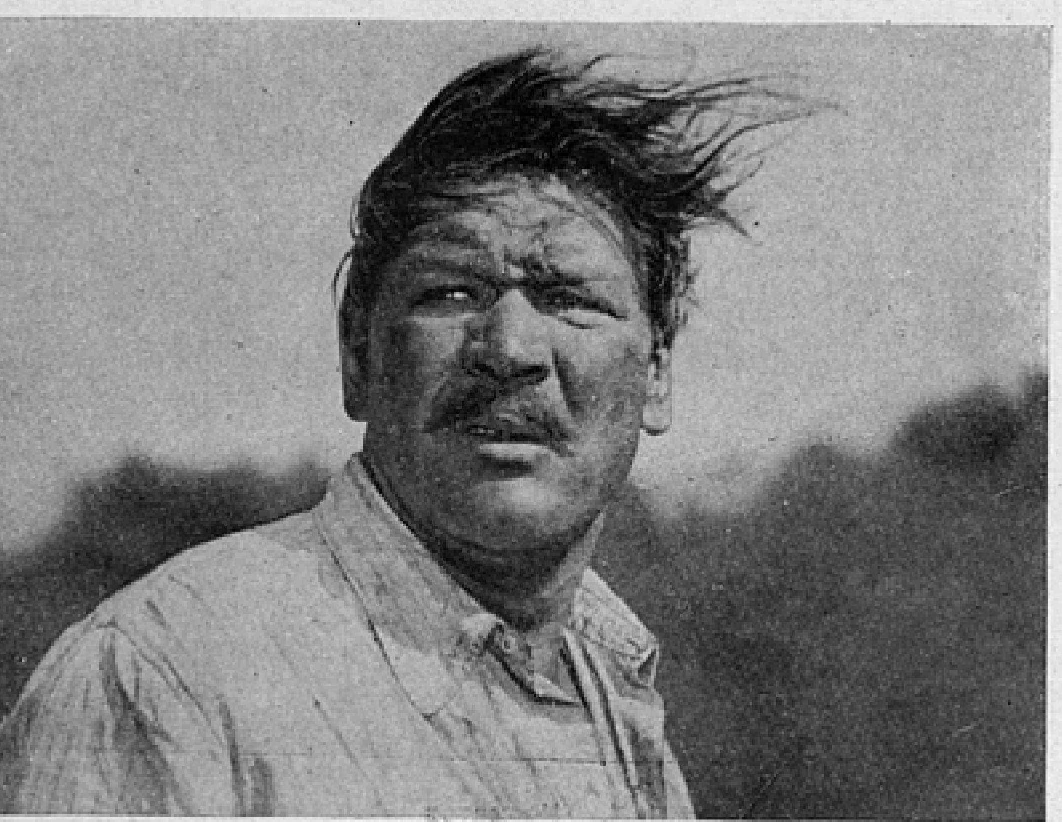
Это не легкий для оператора материал. И вот Екельчик, а затем, когда он тяжело заболел,— Урусевский, с помощью художников Богданова и Мясникова выразительно показывают и далекие, необозримые целинные пространства, и бараки, палатки, черный отвал первой борозды, бескрайние пшеничные поля, а главное — людей во всем их многообразии. Пейзаж фильма лаконичен, но в нем большая художественная сила. Он передает и степную стужу и то, что человек в силах совладать с ней. Вас не пугают грязь, в которой нога утопает по колено, и нестерпимый степной зной. Вы ощущаете, как трудна жизнь на целине, и в то же время вас увлекает ее оптимистическая романтика. Какими средствами оператор помогает в этом отношении режиссеру? Он умело пользуется освещением, цветом, оптикой, но главное — в том, что каждое из этих средств подчинено определенной художественной мысли.





«Вольница». Оператор Л. Косматов акцентирует внимание на портретах главных действующих лиц (длиннофокусная оптика), выделяя их из фона.





Портреты в «Первом эшелоне» (операторы Ю. Екельчик и С. Урусевский) отличаются динамичностью композиции и хорошей передачей «жесткой» фактуры

•

У оператора, как и у всякого художника, творческий процесс идет сложными путями. Как у живописца рука часто сама тянется к нужной краске, как у писателя или поэта нужное слово порой приходит само, так и у оператора иногда какое-то особое чувство подскажет и цветовое пятно, и свет, и тень, и заставит опустить аппарат чуть-чуть ниже или поднять его повыше. Этот творческий процесс, связанный с художественной интуицией, лишь тогда бывает плодотворным, когда оператор взволнован идеей произведения и его волнение рождает художественную мысль.

Еще не оператор тот, кто умеет снять красивые кадры. Отличительная черта оператора — способность найти такое изобразительное решение, в котором каждая частица, каждый кадрик подчинен цели.

В чем беда довольно многих цветных фильмов?

В том, что цвет в них слишком цветистый. Не удивительно, что зрители часто выражают сожаление по поводу конца эпохи черно-белых фильмов. Причина в том, что часто не оператор управляет цветом, а цвет оператором.

Отлично управляет оператор цветом в «Сорок первом». Лучшее в изобразительной форме этого фильма — колорит. Урусевский достиг почти монохромности в сценах среди страшной пустыни. Колорит чудесно гармонирует с характером действия. Здесь найдена своя суровая романтика. А в сценах на заброшенном в море островке оператор добился таких безмятежно-голубых тонов, какие мало кому удавались раньше.

«Сорок первый» может быть назван зрелым произведением цветного кино. Здесь оператор показал свою способность «мыслить образами», а это и есть свойство подлинного художника.

•

В 1955 и 1956 годах среди творческих работников кинематографии появились, наконец, новые имена режиссеров, операторов, художников... Молодежь осуществила свои первые самостоятельные работы на киностудиях страны.

Без молодого пополнения, без свежести, без новых творческих дерзаний, без смелого риска дряхлеет искусство. Когда Тиссэ снимал «Броненосец «Потемкин», ему было двадцать с чем-то лет — он только что вышел из юношеского возраста! В таком же возрасте Анатолий Головня снимал «Мать». Еще моложе был Андрей Москвин во времена «Нового Вавилона». Однако именно в этот период и этими фильмами советское операторское искусство завоевало славу лучшего в мире.

Как дебютирует молодежь в наши дни?

«Попрыгунья»— первый фильм режиссера С. Самсонова — премирована на международном фестивале в Венеции. Немалую роль в его успехе сыграли молодые операторы Ф. Добронравов и В. Монахов. Это их первый фильм.

Добронравов и Монахов были, конечно, знакомы с недавней экранизацией произведения А. П. Чехова — я имею в виду фильм «Анна на шее». Эффектная фотография «Анны на шее» произвела впечатление на зрителей, там были запоминающиеся кадры, несколько хороших портретов, особенно Анны. Но не было духа Чехова, не было только ему одному присущей манеры рассказа.

Операторы «Попрыгуньи» не погнались за эффектной фотографией. Они прежде всего постарались проникнуть в смысл творчества Чехова, понять идеи и чувства, вложенные великим писателем в это произведение. И фильм «Попрыгунья» с достаточным основанием может быть назван чеховским. Мягкий колорит фильма — это чеховский колорит. Спокойные, без акцентированной экспрессии композиции — это чеховские композиции. Серовато-дождливый пейзаж — это чеховский пейзаж.

Режиссер и операторы по-настоящему осмысленно использовали панораму в сцене «Гостиная». Весь крохотный мирок Попрыгуньи вошел в эту непрерываемую панораму, совершающую полный круг. Нам как бы говорят:«Вот и все тут, все, что окружает эту женщину, все, чем она живет...». Но Дымова здесь нет. Он не с ними, он не в этом узеньком мирке. Мысли и дела этого благородного человека не здесь.

Ценно в этом фильме художественное единство всех его компонентов: режиссуры, актерской игры, изобразительной формы. Все они направлены к единой цели.

Прошло немало времени с тех пор, когда на экране демонстрировался фильм «Салтанат», и многое в нем уже забылось. Но прекрасное лицо Салтанат, ее глаза, через которые как бы заглядываешь в душу этой обаятельной женщины, все еще живы в нашей памяти. Молодые операторы А. Эгина и В. Масевич, снимая свой первый фильм, поступили совершенно правильно, уделив основное внимание работе над портретами главной героини. Они помогли и актрисе и режиссеру создать яркий образ.

Конечно, молодые операторы допустили и погрешности. Можно было, например, не повторять трафаретных приемов при съемке сцены в кабинете секретаря обкома. Явно не хватило профессионального опыта при съемке вечерних сцен. Однако это не умаляет того факта, что в своем первом фильме молодые операторы с успехом решили важные творческие задачи.





Мягкий, неяркий свет в портретах и пейзажных кадрах «Попрыгуньи» (операторы Ф. Добронравов и Г. Монахов) соответствует духу творчества А. П. Чехова

Операторам А. Харитонову и Л. Крайненкову достался для их дебюта трудный материал. Бо́льшая часть кадров фильма «Дорога» (режиссер А. Столпер) снималась на зимней натуре. Даже для опытного оператора съемки цветного фильма на зимней натуре — сложное дело. Нетрудно догадаться, что для молодых операторов эта сложность была во много раз большей.

Однако, даже не прибегая к скидкам на то, что это первая картина, можно сказать, что операторы добились успеха. Особенно выразительны в фильме пейзажи метели,

буранов, снежных лавин, являющиеся здесь важными элементами драматургии. Большую помощь операторам оказал способный, опытный художник И. Шпинель.

Интересным оператором показал себя С. Полуянов. В первом его фильме «Мексиканец» много спорного, много и бесспорно неудавшегося. Однако несомненно то, что у Полуянова хорошо развито чувство цвета и экспрессивной композиции. Пожалуй, он показал себя творчески смелым оператором. Ему нужно еще развивать свой художественный вкус, так как, любя эффектность, он порой допускает безвкусицу. Недавно он закончил свой второй фильм — «Долгий путь»,— в котором очень заметен рост операторского мастерства, а погрешности вкуса все-таки кое-где еще сохранились.

«Человек родился». Оператор И. Слабневич, не стремясь к внешним эффектам, правдиво передает обстановку, атмосферу повседневной жизни





Три фильма на материале современной советской жизни — «Секрет красоты», «Сын» и «Человек родился» — снял оператор И. Слабневич. Все три фильма бесспорно интересны в отношении изобразительного мастерства. У Слабневича виден уже индивидуальный художественный почерк, видна своя творческая манера; он не гонится за внешним эффектом и не стремится к «красивой» фотографии. Его не увлекает статическая законченность и «отделанность» композиции. Его камера, точно живой человеческий глаз, следит за людьми, судьба которых и составляет главное содержание фильма. А чтобы зритель полностью поверил в правду происходящего на экране, чтобы ничто не отвлекало его от судьбы человека, Слабневич намеренно избегает внешних эффектов, которые при общественных просмотрах иной раз вызывают аплодисменты в адрес оператора.

На экране у него все, «как в жизни». Но надо помнить: это «как в жизни» добыто благодаря очень тщательному отбору жизненного материала с ясной целью — раскрыть наиболее выразительно драматичность событий, характеры героев. Внимание Слабневича приковывается к человеку,—оттого он и достигает, если так можно выразиться, человечности в изображении. Все три снятые им фильма — чернобелые. Таким образом Слабневича не «выручал» цвет,— лишь свет и пластическая форма помогали ему добиваться живости изображения.

Прошло лишь два года с тех пор, как молодые операторы пришли на самостоятельную работу в кино, а сколько интересного они уже сделали! Мы теперь не можем представить себе нашу кинематографию без режиссеров, операторов, художников, имена которых еще так недавно были неизвестны.

•

Идеи, заложенные в основу кинопроизведения, раскрываются через человеческие образы. Главнейшей изобразительной задачей кино является показ ч е л о в е к а.

Советские операторы умеют великолепно снимать батальные сцены,— вспомните «Третий удар», «Александр Невский», «Петр Первый», «Герои Шипки»... Они — мастера по съемкам грандиозных массовых сцен и больших декораций. Пейзаж в наших фильмах обычно живописен, эмоционален. Но равноценных успехов в трактовке образа

человека, передаче черт человеческого лица, создании портрета — меньше.

Особенно это относится к экранной выразительности женского портрета. Нельзя полностью согласиться с резкими нападками одной из лучших советских киноактрис Е. Кузьминой на советских операторов — я имею в виду ее статью в газете «Советская культура». Е. Кузьмина создала целую галлерею интересных женских образов — в «Новом Вавилоне», «Одной», «Окраине», а затем в «Мечте», «Человек 217», «Секретной миссии». В создании этих образов актрисе немало помогли операторы, снимавшие ее.

Если обратиться к фильмам последнего времени, то нельзя не сказать о великолепном портретном мастерстве А. Москвина в фильме «Овод», о ряде выразительных портретов Отелло, созданных Е. Андриканисом в фильме С. Юткевича, о хороших портретах актрисы Р. Нифонтовой в фильме «Вольница», который снял оператор Л. Косматов... Многие молодые операторы интересно и с увлечением работают над кинопортретом, накапливая художественное мастерство.

И все-таки на нашем экране еще очень много невыразительных и скучных портретов. Поэтому надо признать справедливость некоторых упреков Е. Кузьминой: обработка светом и цветом фона часто привлекает внимание оператора больше, чем портрет человека. Оператор так много времени отдает световой нюансировке еле заметных в кадре фоновых деталей, что выражение глаз актера успевает за это время померкнуть, взор становится потухшим, а на лице проступает усталость...

Световые детали выигрывают, а образ человека проигрывает.

•

Зарубежная пресса неоднократно писала о большом мастерстве советских кинооператоров по части владения светом, композицией, движением камеры... Мы гордимся своими успехами. Однако к чувству гордости примешивается у нас и чувство горечи. Оно появляется оттого, что результаты нашей художественной деятельности ниже наших возможностей.

Я имею в виду не только творческие возможности, которые мы обязаны использовать смелее, шире, лучше, но и чисто техническую сторону дела.

Всякому, имеющему отношение к кинематографии, известно, что в современном киноискусстве применяется высокая и сложная техника и что новые технические достижения, новые открытия рождают, в свою очередь, новые возможности искусства.





«Отелло». Богатство световой нюансировки, монументальность композиции характерны для этой работы оператора А. Андриканиса

С первого дня появления кино ощущалась потребность в цвете. Больше полувека назад демонстрировались небольшие цветные фильмы. Но кадрики таких фильмов раскрашивались кисточкой от руки. Это, конечно, ни в какой мере не было решением проблемы цветной кинематографии. Потребовались десятилетия, потребовались дальнейшее развитие химии, физики, новые изобретения и

открытия в смежных областях науки и техники, чтобы была решена техническая проблема цвета и во весь рост встала проблема искусства цветной кинематографии.

В нашей стране создана мощная кинопромышленность. Многие миллионы метров пленки выпускают ежегодно наши пленочные фабрики. У нас производятся съемочные аппараты и лабораторное оборудование, тончайшие оптические приспособления и мощные электрические прожекторы... И все-таки качество цветной и чернобелой пленки не отвечает высоким требованиям, какие мы сами предъявляем к себе. Техника в известной мере лимитирует развитие нашего киноискусства. Художественный замысел иногда не находит полной реализации в изобразительной форме.

Сейчас кинематография переживает важный этап в истории своего развития. Были в свое время этапы, связанные с появлением звука, затем с появлением цвета, сейчас мы пришли к развитию новых экранных форм.

Уже демонстрируются в наших кинотеатрах широкоэкранные фильмы «Илья Муромец», «Пролог». Операторы Ф. Проворов, Ю. Кун, В. Павлов и Б. Петров сняли эти фильмы на уровне современной мировой кинематографии, хотя это всего лишь первые наши шаги в широкоэкранном кино.

Досадно, однако, что мы так опоздали с широким экраном, что еще медленно продвигается у нас дело с кинопанорамой и что еще не очень активно работаем мы над наиболее надежным и прогрессивным методом широкоэкранного кино — съемкой на широкую пленку.

Новая техника помогает рождению новых форм нашего искусства. Кинематография приобретает еще бо́льшую реалистическую выразительность. Зритель перестает быть лишь созерцателем происходящих на экране событий, он становится как бы их участником. Будущее широкоэкранного кино сулит огромное повышение силы эмоционального воздействия киноискусства.

Изобразительно-пластическая форма станет еще несравненно богаче и разнообразнее. Но будущие наши успехи могут быть завоеваны только на основе всех наших предыдущих достижений и на основе достижений сегодняшних.

Постоянными поисками новых выразительных средств, творческим дерзанием, новаторскими открытиями мы должны расширять горизонты нашего киноискусства.

ВЫСТАВКА ПАМЯТИ А. ДОВЖЕНКО

В киевском Доме литераторов организована выставка, посвященная памяти Александра Петровича Довженко.

На ее стендах экспонированы книги выдающегося мастера советского киноискусства, рукописи сценариев «Щорс» и «Васька-реформатор», дикторский текст к фильму «Битва за нашу Советскую Украину», рукопись еще не опубликованной пьесы «Потомки запорожцев», режиссерские разработки и заметки по ряду фильмов.

Большой интерес представляют тексты высказываний Довженко об искусстве, подлинники его писем, адресованных деятелям литературы и искусства.

Вот некоторые выдержки из этих писем (в переводе с украинского):

> «Будем внимательны и суровы к себе. Пусть наш успех не затуманит нам свет, будем ненасытны к новому, щедры на добро, лишь бы вода в нашем потоке была всегда чиста и прозрачна, чтобы жизнь отражалась в нем прекрасной на радость человечеству».

(Из письма к артисту Ю. Тимошенко.)

> «Мы должны биться за чистый эквивалент слова коммунизм в искусстве. Тут победа дастся нам не просто и не сразу. Кое-кто вылетит из наших рядов, родятся новые, и мы все вырастем в этом великом походе и станем лучшими».
>
> «Всегда зовите: художественное произведение всегда в какой-то мере протест против чего-то во имя чего-то».

(Из письма к украинской поэтессе В. Ткаченко.)

Выставка украшена многочисленными фотоснимками и портретами А. П. Довженко. На ней представлено и его собственное изобразительное творчество. В этом разделе привлекают внимание, в частности, карикатуры, опубликованные под псевдонимом «Сашко» в украинской печати в 1923—1924 годах. В них зло высмеиваются враги молодой советской страны.

На выставке использованы материалы из личных архивов ряда украинских кинодеятелей, писателей и художников.

г. Киев

Б. ЖИВОТОВСКАЯ

ОБСУЖДАЕМ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Николай Грибачев

ОБЛИК ЖИЗНИ

Кино документальное родилось раньше художественного — в тот момент, когда, отснятый на первых метрах пленки братьями Люмьер, по экрану к деревянному перрону подкатил, распуская усы пара, небольшой паровозик со смешной трубой. Совершилось то, что было лишь достоянием сказок — человек как бы получил второе существование, из своего настоящего он мог видеть прошедшее во всей полноте движения.

Но история, в отличие от старых законов наследования, не признает прав и преимуществ первородства: художественная кинематография почти полностью распоряжается экранами, оставив документальному кино, так сказать, роль младшего партнера. Мы уже накрепко привыкли к тому, что журналы, короткие документальные кинообозрения и очерки демонстрируются перед началом сеансов, что тесноватые и, как правило, во всех отношениях бедноватые, втиснутые в первое попавшееся помещение театры документальных фильмов можно пересчитать по пальцам одной руки. И это не только в Москве — примерно подобное же положение существует в Нью-Йорке и Стокгольме, в Париже и Мельбурне. Можно подумать, что человечество предпочитает видеть себя порой хотя бы даже в посредственном, но обязательно художественном осмыслении, и проявляет довольно толстокожее равнодушие к документальному облику собственной жизни.

Так ли все просто на деле?

Мы не имеем непомерных претензий к нашей художественной кинематографии, кроме того разве, что в последние года два количество выпущенных фильмов упрямо и последовательно не хотело переплавляться в качество — факт этот достаточно откристаллизовался и рождает беспокойные мысли, по крайней мере у зрителей. Не будучи ни практическим специалистом, ни теоретиком кино, я не хочу вдаваться в непролазные дебри вопроса, хотя и отнюдь не из опасения быть съеденным критическими львами,— они у нас в большинстве добрые, не чужды всепрощению и питаются чаще всего растительной пищей текущего рецензирования,— но на правах зрителя с грустью вспоминаю надежды, которыми года два с лишним назад обильно засевались страницы периодической печати.

Сколько обещалось и ожидалось! Упоительное торжество победы на хребте поверженной во прах теории бесконфликтности, могучий пафос сметания бюрократических министерских рогаток, организация под Москвой, в дачной местности, курсов сценаристов, на которых днем читались лекции и стучали пишущие машинки, а по вечерам местные идеи оплодотворялись просмотром шедевров мировой киноклассики; выделение студий для ведущих мастеров, что должно было открыть шлюзы для полноводья творческих течений, — все это было, хотя и в разной степени, полезно и своевременно, окрыляло и обнадеживало. Но шло время, художественных фильмов становилось больше, а ни романтики, ни героики на экранах не прибавилось.

Большие и напряженные события современности должны выковывать и выковывают крупные характеры и рождают бурные страсти — без этого нет жизни! — но во многих современных фильмах они растворены в бесчисленности мелких бытовых конфликтов, в рефлексировании и психологизировании. Я помню время, когда на экра-

нах появлялись картины «Веселые ребята», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима», двери кинотеатров по неделям осаждались зрителями, фильм смотрели два, четыре, шесть раз и хотелось смотреть снова. Даже те фильмы, которые не считались боевиками, а были просто хорошими, покоряли зрителя. Недавно по телевидению передавали картину «Член правительства», и нас снова потрясали жалость к трудной жизни людей и гордость за их прекрасную судьбу.

Наши фильмы выходили на мировые экраны в блеске формы, неподкупной революционной страсти и революционной романтики. В Америке, в большом музее города Кливленда, в качестве образцов высших достижений мирового искусства еще в прошлом году демонстрировались «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский»!..

Теперь многие фильмы наши незаметно приходят на экран и незаметно сходят с него. Недавно человек, по роду службы годами безвыездно живущий за границей, рассказывал: «Приехал, бросился ходить по кинотеатрам, хотелось видеть новинки, стосковался и — устал. Через три дня уже не могу рассказать содержания фильмов, они путаются между собой»...

Может быть, приговор этот несколько жесток, но несомненный уклон в бытовизм, в чистый психологизм дает отнюдь не блестящие результаты. Нет, мы не против быта и глубокого проникновения в психологию, но стоит ли делать бытоустройство и душеустройство главной задачей искусства? Говорят, что по этому принципу сделаны превосходные картины за границей. Это верно — мы помним американский фильм «Отсюда в вечность» и знаем «Рим в 11 часов». Говорят, что нужно учитывать и чужой опыт, — это верно также, наше искусство не может ставить перед собой задачи изоляционизма.

Досадно, конечно, что когда-то в мире перенимали наш опыт, а теперь приходится это делать нам, но интересы искусства выше претензий самолюбия. Однако опыт переносится творчески, а не механически, с учетом исторических, социальных, национальных особенностей.

Все ли у нас в порядке в этом отношении? Уже высказываются вслух опасения, что мы слишком увлеклись опытом французской и итальянской кинематографии, недооценив при этом свои национальные и социальные, революционные особенности и традиции; в результате самыми волнующими героями нашего кино за последнее время были Марютка из «Сорок первого» и Отелло по Шекспиру. Конечно, были у нас и удачные фильмы, повезло зрителям с «Большой семьей», «Верными друзьями», «Укротительницей тигров», «Карнавальной ночью» и некоторыми другими картинами; заметно, что с большим творческим напряжением работают старые мастера кино, приходит на студии молодежь, но при всем том, если бы через пятьдесят или сто лет кто-нибудь попытался представить облик нашего времени и нашего героя по художественным фильмам последних лет, он вряд ли понял бы, как ухитрились мы при действительно огромных трудностях разного порядка справляться с гигантским строительством, каким образом противостоим мы проискам крупнейших капиталистических стран, в чем секрет нашего влияния на человечество.

Могут сказать, что невозможно создавать только превосходные фильмы. Это верно.

Могут сказать также, что у нас нет крупных провалов. Это также в общем соответствует истине. Но у нас в последнее время нет и тех вершин, на которые может равняться все искусство, а это уже свидетельствует о застое боевой творческой мысли.

Разумеется, этот факт при известном полемическом искусстве можно оспаривать и смягчать, толковать и объяснять, но для людей творчества это вряд ли полезно — самым важным является то, что нет серьезного качественного роста кинематографии и что при всех достижениях мы не занимаем на мировой арене того места, которое положено самому прогрессивному, самому гуманному и революционному киноискусству мира!

Вот один из самых удивительных фактов: книга Николая Островского «Как закалялась сталь» уже десятилетия покоряет сердца молодежи различных стран во всех уголках земного шара, а фильм, поставленный недавно по этому роману, вызывает не чувство гордости и романтической окрыленности, а скорее чувство жалости к герою. Фильм прошел почти незаметно для молодежи, о нем не услышишь жарких споров, а те, что ведутся между некоторыми критиками на страницах газет, проходят

вяло, без энергии, словно и сторонники его, и противники не вполне уверены в своей правоте и даже в том, что предмет стоит того, чтобы из-за него ломать копья. Но ведь если книга стала знаменем не одного поколения, образцом революционной героики и романтики, а фильм по этой книге получился средним — это по самым элементарным законам логики означает крупнейшую принципиальную неудачу.

В чем дело, почему так случилось? Потому, что фильм поставлен в модном духе психологизирования — жизнь Павла Корчагина, трудная, но яркая и очевидная для всех, сведена в фильме к внутреннему, субъективному, что акцент сделан не на красоте и великом значении подвига, а на страдании, которое явилось ценой подвига. Павел Корчагин в фильме не герой, окрыляющий душу и зовущий к подвигу, а человек, которого хочется пожалеть, как несправедливо обиженного судьбой.

Фильм начинается тем, что Корчагин, разбитый параличом, одинокий, лежит в постели; фильм кончается тем, что Корчагин, как и в начале, одинокий, лежит, разбитый параличом и слепой, в постели. В последнюю минуту гаснет свет и герой уходит во тьму. Кольцо замкнулось! А между этими двумя поистине трагическими эпизодами — избиение, тюрьма, ранение, приступы горячечного бреда, бесконечно льющие дожди и секущие снега, холод, голод, нечеловеческий труд, кошмары начинающегося недуга. Даже съезд комсомола кажется введенным в фильм только для того, чтобы Корчагин убедился в окончательной потере любимой, — ничего другого не запоминается.

Н. Игнатьева в «Литературной газете» пишет, что фильм этот и есть правда о жизни Корчагина. Что за странные шутки! Магеллан, открывший проход из Атлантического океана в Тихий, погиб, подвиг его поначалу присвоил другой, но если бы кто-нибудь написал только об этом, разве это была бы правда о Магеллане? Великий подвиг человека больше его жизни, он уходит в будущее человечества, и произведение, которое не показывает убедительно этого главного, — обкрадывает правду жизни.

Т. Бачелис в газете «Комсомольская правда» писала, что авторы «задумали фильм как героическую трагедию и создали произведение, проникнутое высокой патетикой революции». Полно, товарищ Бачелис, для чего играть словами? Это не патетика революции, а по всем законам логики патетика страдания и жертвенности, больше присущая раннему христианству — пострадай ради ближнего твоего. Почти на всем протяжении фильма Корчагин кажется человеком, выполняющим обет смирения — больше ничего. Критик радуется, что авторы оставили за пределами фильма «многие замечательные страницы и образы романа», а надо, вероятно, печалиться: если мы все признаем, что прототип Корчагина — писатель Николай Островский, то авторам фильма нужно было видеть больше, чем дано в романе, и показать Павла Корчагина в его славе — это и есть личная и общественная награда за его подвиг, это именно является смыслом героического в жизни Корчагина! Т. Бачелис устраивает, что Корчагин показан в фильме обыкновенно, «без выспренности», которая якобы «с надменной антиисторичностью возносила над массой, над народом фигуры героев». На это можно сказать только одно: народ возносил и будет возносить своих героев, людей великого подвига, будет воспевать их и ставить им памятники и совершенно бесплодны попытки тов. Бачелис принизить Корчагина, Зою Космодемьянскую, Александра Матросова до какого-то среднестатистического уровня — это значило бы в корне убить романтику революционного подвига и солидаризироваться с теми, кто старается убежать к черту на кулички от социалистического реализма.

Сравнивают фильм о Павле Корчагине с фильмом о Чапаеве и считают, что можно героя показывать и так, и сяк, и вкривь, и вкось. Конечно, можно, но только это уже будет Федот, да не тот. Если бы подойти с такой задачей к постановке фильма «Чапаев», то у нас не было бы одного из самых блестящих произведений советского киноискусства — вот о чем следует подумать!

В журнале «Искусство кино» также появилось несколько статей о картине «Павел Корчагин» под общей рубрикой «Спор о фильме». Но спора, к сожалению, как раз и не получилось. Все авторы статей—Л. Погожева, Н. Погодин, Н. Охлопков, Ф. Эрмлер—сходятся в том, что работа режиссеров Алова и Наумова нестандартна, и в том, что в фильме роман не пересказан, а художественно трактован. Но чему служит нестандартность? Но как трактован? Нестандарт-

ных произведений на свете много, а получивших признание — куда меньше. Роман в кино мало трактовать художественно, надо трактовать верно с точки зрения его пафоса, основного содержания, а этого по причинам, о которых я говорил выше, не произошло. Н. Погодин, защищая фильм, приводит случай, когда он, будучи близоруким, пошел в красноармейский отряд, а потом, в результате голода, холода, сыпного тифа, чуть не потерял зрение, и заключает: «Вот вам романтика революции»... Что это, описка серьезного драматурга? Ирония? Здоровье, зрение, даже голову можно потерять не только на всякой войне, но и в мирных буднях. При чем тут революция? Романтика революции выражалась во влюбленности в великую цель, пламенной вере в справедливость, в высочайшем подъеме всех духовных сил, направленных к достижению этой цели, в приключениях, в жизни бурной, яркой, небывалой. Только страдание и по преимуществу страдание — это «романтика» столпников, схимников, пустынников.

Ф. Эрмлер уверен, что «картина будет иметь огромное политическое и моральное воздействие на молодежь». Если бы все соответствовало тем похвалам фильму, на которые не скупятся участники спора, то так оно и было бы. Но фильм не имел и одной десятитысячной доли того успеха, какой и сейчас имеет роман, не взволновал молодежь, не вызвал дискуссий и тихо и незаметно сошел с экранов. Это и есть критический приговор, который обжалованию уже не подлежит и спорить с которым — бесполезно. Зрители, в том числе молодежь, не поверили страстным защитникам и пропагандистам фильма — факт, который ни на каких «случаях из жизни» и никакой формальной логикой не объедешь...

Я уже сказал, что затронул проблемы художественного кино лишь попутно — просто не мог не высказать того, что огорчает и зрителей и, я уверен, самых вдумчивых деятелей кино. Не могу же я поверить в нетребовательность больших мастеров! Причины же такого положения, конечно, не так просты, родились не по чьей-то злой воле и начинаются, пожалуй, даже не в студиях, а в литературе. Их нельзя устранить одним мановением руки, о них придется еще немало спорить, причем вряд ли у кого-нибудь уже существует патент на непогрешимость — все это так. Но и теории надо проверять на практике, но и от лакировки надо уходить не только в фильмах, а и в оценке общего положения — мы в литературе, например, на каждом собрании и съезде давали великое множество обещаний выполнить указания партии и поднять наше искусство на уровень эпохи, но так как при этом десятком хороших произведений прикрывали множество посредственных и боязливо уходили от оценки глубинных процессов, то и оказались, мягко говоря, в положении далеко не самом лучшем.

Вчера бытовизм и чистое психологизирование в ущерб исторически определяющей и движущей правде заявляли лишь о своем праве на существование, сегодня пытаются командовать; вчера грязь и мусор, неизбежные на всякой большой стройке, вводились во имя жизненной правды, сегодня в некоторых произведениях заслонили само строительство, стали поводом для старческого брюзжания и истерического раздражения. Между тем, мусор будет выметен, а стройка останется на десятилетия и века. Для чего же ставить телегу впереди лошади?

Из всего этого, конечно, не следует, что недостатки художественной кинематографии могут быть исправлены или хотя бы уравновешены успехами кинематографии документальной. Даже людям неискушенным ясно, что при общности технических средств художественная и документальная кинематография глубоко разнятся своей спецификой, и правильнее вести речь не о соперничестве и взаимозаменяемости, а о сосуществовании и взаимодействии. Но так же ясно, что документальное кино имеет огромное воспитательное значение, что у него есть не только свое замечательное прошлое, но и весьма перспективное будущее. Этот род кино, в частности,—самый лучший и достоверный летописец из всех, каких знала история, а хорошее знание прошлого открывает человеку глаза на мир и вооружает его для созидания будущего.

Писатель Леонид Леонов неоднократно говорил, что неплохо было бы в самом начале на крупных новостройках выбрать точки, чтобы время от времени снимать панораму строительства до его окончания. В результате получались бы готовые фильмы, которые с интересом просмотрит каждый,—нечто вроде горьковской «Истории фабрик и заводов», но созданной средствами кино.

Если бы при этом проследить еще за судьбами людей, рассказать, кем они пришли

вначале и кем стали впоследствии, как изменилась их жизнь, — и у тех, кто шел правильным путем, и у тех, кто сорвался, — то такие фильмы, выпущенные в полнометражном объеме, обрели бы исключительную познавательную ценность и сыграли бы немалую роль в воспитании молодежи, в формировании ее характера и расширении кругозора.

Мы все учили историю и знаем, как трудно укладываются в голове и как быстро выветриваются общие сведения.

А что если бы создать целые серии картин по истории революции, гражданской войны, первых пятилеток, второй мировой войны, серии картин по географии и экономике СССР и зарубежных стран и демонстрировать такие фильмы хотя бы в дополнение к лекционным и учебным программам? Так ли уж дорого обойдется это мероприятие в сравнении с пользой, которую оно принесет? Ведь у нас даже люди тридцатипятилетнего возраста, уважаемые отцы семейств, знают и могут рассказать своим детям о революции и гражданской войне, даже о коллективизации только по учебникам, почти не имеют зримых представлений о том, как выглядели тогда наши города и села, люди и вещи!

Может быть, у нас не хватает для этого отснятого материала — это уже непоправимо. Но достаточно ли сейчас снимается документальных фильмов для того, чтобы люди новых поколений лет через тридцать или сорок могли во всех подробностях, объективно и широко познакомиться с нашей жизнью, вглядеться в облик нашего времени? И еще — с достаточной ли исторической точностью снимаются эти фильмы, проводится эта работа?

Мы все помним, что несколько лет назад была выпущена серия фильмов о советских республиках. Начинание было выше всяких похвал, а осуществление оставляло желать лучшего — в каждом фильме на первый план лезли цветущие деревья, достигшие высшего благополучия колхозы, богатейшие фермы, дома отдыха и санатории; даже названия фильмов начинались по стандарту эпитетами «цветущий» или «солнечный». После просмотра таких фильмов неизбежно оставалось ощущение, что обкормили сладким — всякий был хитер на свой манер и понимал, что это не столько репортаж, сколько постановка. Каждый факт, интересный и значительный, несомненно существовал в действительности, но подбирались и монтировались они таким образом, что все вместе обнажали настойчивую тенденцию сочинять кинооды. Человек же в этих фильмах нередко казался меньше и незначительнее вещей, созданных им.

Много видели мы и беглых киноочерков о колхозах-миллионерах, которые и вправду существуют, но где, например, посмотреть фильм, в котором бедный и невзрачный вначале колхоз год за годом крепнет, преображается, меняет свой облик и становится, наконец, миллионером? В фильме «Член правительства»? А ведь все это существует в жизни! Конечно, легче регистрировать итоги, снимать готовые результаты и митинги, но воспитательное значение таких фильмов сильно снижается однобокостью взгляда на жизнь. В жизни пафос борьбы и пафос победы существуют нерасторжимо!

Но кинорепортаж и кинодокументальность — это не съемка всего, что подвернется под руку. Талант кинодокументалиста определяется тем, насколько он умеет выбирать характерные явления и определять их развитие, насколько умеет понять значение частного в общем. У нас уже много лет существует недовольство фоторепортажем для журналов и газет — многие репортеры снимают по однажды заведенному стандарту, не умеют сочетать крупные, средние и общие планы, потеряли вкус к жанру, который так хорошо придает любому материалу живость и достоверность, утратили искусство характерного портрета, так что все лица, такие разные в жизни, приобретают на фотографиях одинаковое, так называемое «деловое» выражение. Я очень далек от намерения, по крайней мере сейчас, предъявлять сходные претензии кинодокументалистам (в прошлом за ними такие грехи водились), но думать над суммой этих существенных вопросов нужно всем.

Надо признать при всем том, что документальное кино в последнее время добилось некоторых успехов.

Может быть, это даже не столько ощущается в кинотеатрах, сколько на телевидении — студии показывают много киножурналов и киноочерков, документальных, хроникальных, технических фильмов, что достойно всяческого одобрения. Успехом пользуются и передачи по истории кино, демонстрация так называемых «забытых лент». Собственно говоря, и побудили меня высказаться на эту тему два кинофильма, которые, против ожидания, доставили гораздо больше эстетического

удовольствия, чем некоторые художественные фильмы последних лет.

Один из этих фильмов — «Счастье трудных дорог». Авторы его — А. Аджубей и И. Котенко, режиссеры — Р. Григорьев и И. Посельский. Фильм сделан из кадров, снятых в разное время, в разных местах, разными кинооператорами, но пронизан единством очень оптимистического мироощущения и превратился в превосходную поэму о жизни и борьбе советской молодежи. В нем есть кадры, показывающие труд не менее напряженный, чем, например, в том же фильме «Павел Корчагин», но нет этой навязчивой смиренности и жертвенности! При всем желании, даже если бы очень хотелось, невозможно подробно пересказать содержание этого фильма, да в этом и вряд ли есть необходимость — эпизоды фильма снимались на Волго-Донском канале после его постройки и во время борьбы в Испании, в разрушенном Сталинграде и на лесах Магнитки, на полярной станции и в МГУ. Потребовалось очень много искусства и, что самое главное, острое и верное ощущение своего времени, чтобы убедительно и психологически достоверно уложить весь этот разнородный исторический и современный материал в одно сюжетно и композиционно законченное повествование, но это удалось вполне. Почему? Чем привлекает этот фильм, вызывает волнение и одобрение зрителей — а мне пришлось говорить со многими и они были единодушны?

В кинофильме очень много кадров, которые мы, может быть, даже просматривали в кинохронике или могли просмотреть, не придавая им особого значения. Весьма возможно, что к числу их относятся кадры не только современные, но и многие исторические. Взятые сами по себе, порознь, они могли бы в известной степени заинтересовать нас в чисто познавательном плане, но и только. Между тем фильм прошел на экранах на равных правах с художественным.

Произошло это, нам думается, потому, что фильм рассказывает не только о самой победе, которая одержана, но и в первую очередь о том, как эта победа была задумана, какой виделась из дали прошлого, как и кем осуществлялась. Какой особый интерес представляет собой стол в комнате, Минское шоссе, горьковский грузовик, пыжик на шапке? Но рассказы о том, как делается стол, как, в каких условиях, для чего строилось шоссе, рассказы об истории грузовика и пыжика, в фактах и лицах, не только интересны познавательно, а при известных условиях могут быть и волнующе поэтичны — они связаны с жизнью, с различными судьбами людей и представляют собой акт сознательного творчества. На эту сторону дела очень часто указывал Горький, мечтой которого было создать огромную историю не только фабрик и заводов, но и многих обиходных вещей. В фильме же «Счастье трудных дорог» масштабы куда больше — речь идет о мечте и подвиге поколения, которое с высокой революционной страстностью и сознательностью участвовало в созидании духовных и материальных ценностей первого на земле социалистического государства, трудилось ради него и вступало в бой, испытывало лишения, но и пользовалось всеми благами и преимуществами новой жизни.

Живая история недавних лет, драматическая и победоносная, развертывается на экране, и у каждого зрителя на сердце теплеет, потому что это не только рассказ для него, но и о нем самом.

Если верно — а это вряд ли может быть взято под сомнение, — что произведение подлинного искусства познается по тому, какой отклик оно находит в душе зрителя, насколько чувства героев общечеловечны и перекликаются с его, зрителя и читателя, собственным сердцем, — не все ревнуют, как Отелло, но кто не ревновал! — то фильм «Счастье трудных дорог» обладает всеми свойствами и особенностями серьезного произведения искусства.

Авторы и режиссеры фильма проявили много смелости и творческой изобретательности, но самое большое их достижение, секрет их успеха, состоит в том, что они вдохнули в документальный материал живую душу художественного обобщения. Между прочим, это еще и довод в пользу того положения, что лучшее в искусстве идет от правды жизни.

Мне пришлось встречаться с отдельными сожалениями, что фильм к концу несколько затянут. Это трудно оспаривать. Более того, в связи с этим вряд ли следует делать упрек его создателям — новое и необычное всегда труднее освоенного и некоторые просчеты неизбежны. Но вот что замечательно: хотя в фильме широко и в самом выгодном плане показаны наши победы, хотя в нем во всей красоте поданы новейшие стройки, никто не упрекнул его ни в лакировке, ни в излишней доле похвал современности. Почему? Да по-

тому, что раскрыт, показан путь к победе, показаны великие усилия, которые не могли не породить великих результатов! Это соображение, мне кажется, небезынтересно и для художественной кинематографии — нет таких вершин славы и успеха для героя, на которых он не казался бы человечным и достоверным, если только качества характера и силы, вложенные им в борьбу, соответствуют и соразмерны этим высотам.

Копаться, биться в бытовых конфликтах, все больше запутываясь, может и обыватель, для этого и у него достаточно человеческих качеств, но для подвига пригоден только человек сильного революционного убеждения и самостоятельного действия.

История показывает, в частности, что такой человек мирится со страданием лишь как с временной и тяжкой необходимостью, не любит выпячивать его на первый план — татарский поэт Муса Джалиль умер в Моабите, но воспел он не страдание, его стихи полны света и торжества жизни, веры в победу его идей!

Пожалуй, не хватает в фильме лишь крупных, портретных планов, когда видишь человеческое лицо во всех подробностях — морщинки усталости, выражение глаз, капли пота на лбу — все то, что придает лицу своеобразие и обаяние неповторимости.

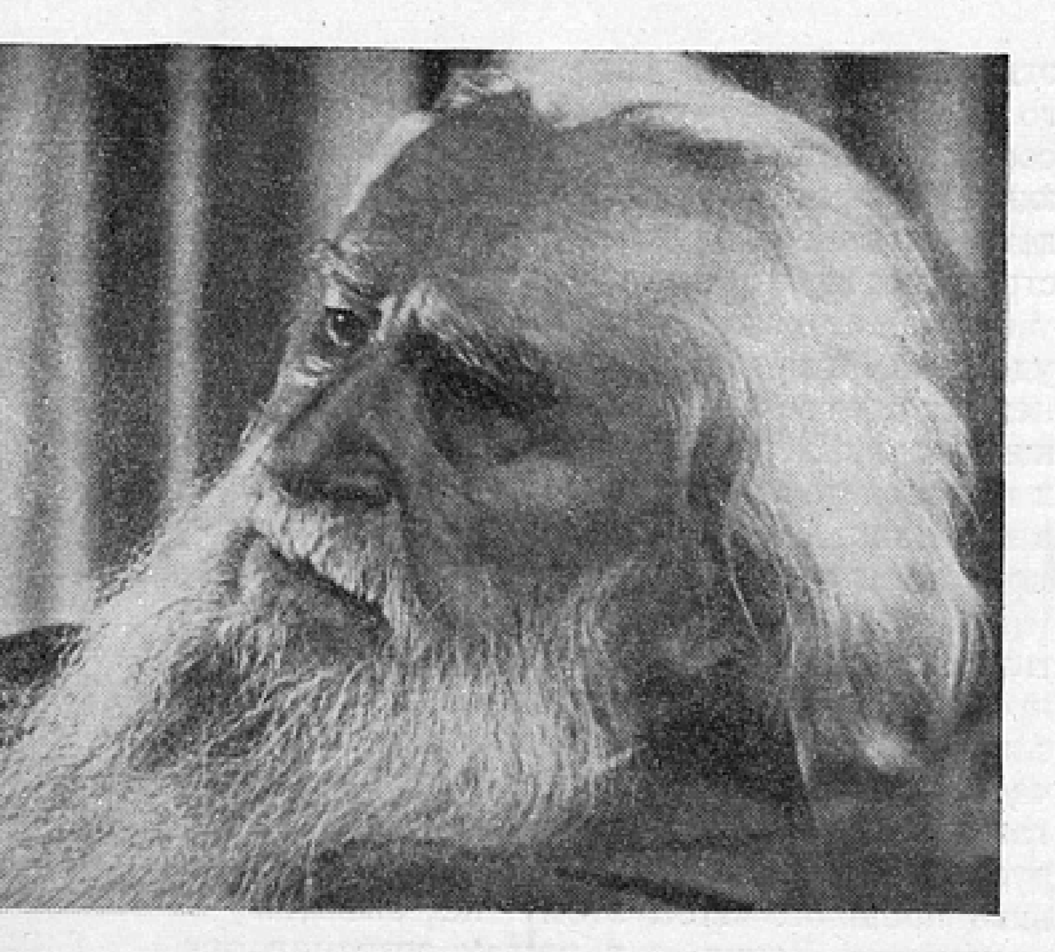
Почти без всяких опасений можно предсказать долговременный успех и фильму «О Москве и москвичах»*, тоже документальному и сделанному в общих чертах по тому же принципу. Без преувеличения можно сказать, что даже мы, москвичи, впервые видим такую Москву — совершенно блестящи, отличаются высоким вкусом и художественностью съемки города в разную погоду и разное время дня. Нежные голубые краски рассвета и пламя вечерней зари, солнце и дождь дня, уходящие во тьму ночи огни улиц — все знакомо и в то же время ново для восприятия. Есть что-то глубоко поэтическое, торжествующее в этой картине! Справедлива фраза диктора: «Даже в нашем городе мы многого не замечаем». И не удивительно — бесконечно возросло разнообразие городской жизни, и сама столица настолько раздвинула свои пределы, что даже некоторые закоренелые, так сказать, старожилы, попадая в отдаленные районы города, теряются и ничего не узнают. Этому, между прочим, хорошо соответствуют кадры в фильме, рассказывающие о переездах в новые дома: старики и дети, рабочие и служащие по традиции выстраиваются и замирают перед фотографом у фасада старого дома. Не бог весть какие удобства были в этом доме, да и по виду он неказист, а все-таки здесь у старшего поколения прошла изрядная часть жизни, родились и выросли дети — хорошо будет им оставить в назидание, да и самому при взгляде на снимок оглянуться на прошлую жизнь...

Из исторических следует особенно отметить кадры, посвященные Ленину: давно пуст кабинет Владимира Ильича, но мы слышим его живой голос, который разоблачает капиталистов Англии и Америки, помогающих деньгами и военными припасами русским помещикам, мечтающих восстановить прошлое. «Нет, этому не бывать!» — восклицает Ленин, а в нашем сознании отмечается, что фраза оказалась пророческой, и перекидывается мостик к современности — ведь и нынче заняты они тем же самым, капиталисты английские и американские, и нынче пытаются восстановить кое-где старые порядки, да и к нам засылают шпионов и диверсантов.

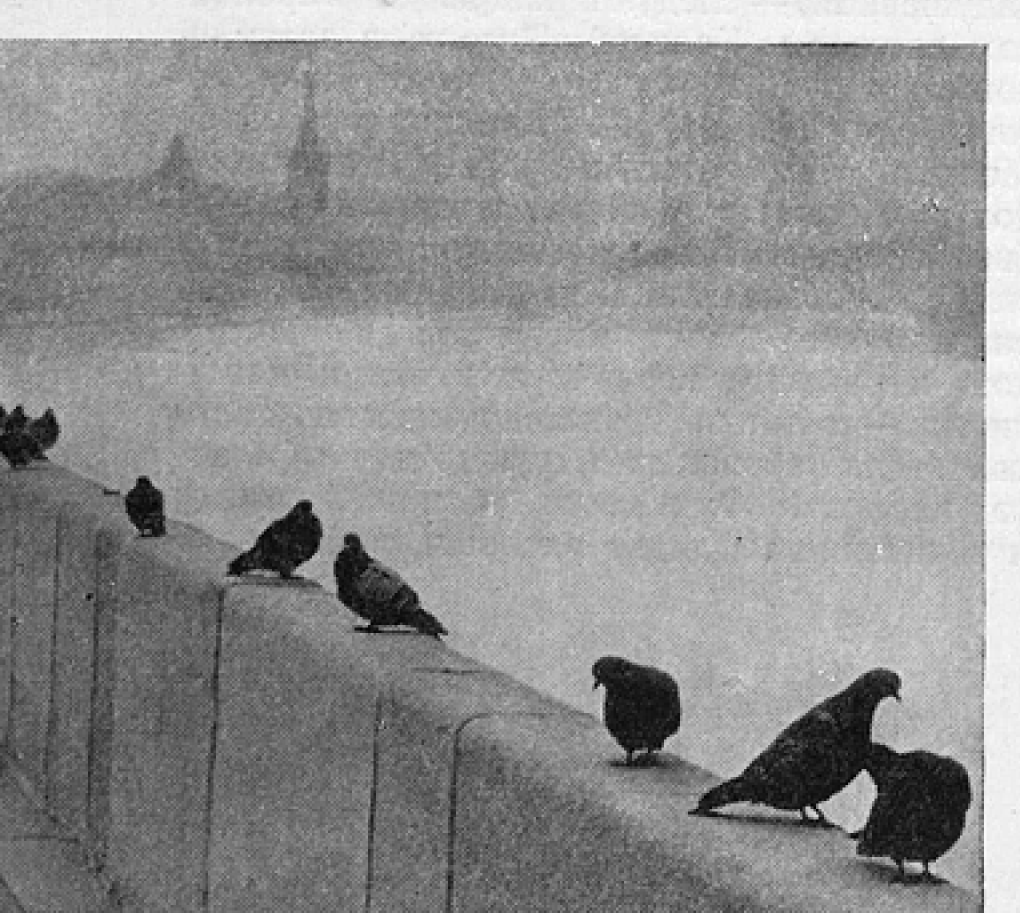
Правильно акцентированы, соразмерно и остроумно включены в сюжет кадры, показывающие Москву индустриальную. «Одни москвичи имеют дело с деревом, другие — с металлом» — и следует рассказ о прокатчиках стали и путях ее движения не только в цехе, но и в городе, совершаются короткие экскурсии по городу, включая завод, где эту сталь в виде инструментов принимают руки часовщицы Нади Глотовой.

За рассказом о детском саде и «главной маме», его заведующей,— очень теплом и задушевном, — следуют кадры о героическом прошлом Красной Пресни, а затем — повествование об одном доме на Кооперативной улице и жизни современных рабочих Москвы. Между прочим, уже состав жильцов на Кооперативной улице говорит о глубине происшедших перемен и демократических преобразований: здесь бок о бок, равноправно живут профессор и монтер, поэт и рабочий, вдова художника и машинистка — у нас нет аристократических кварталов для избранных и трущоб для «простого народа»! Факт этот в нашей жизни и в картине выглядит рядовым, но ни одна

* Авторы фильма: режиссеры Р. Григорьев, И. Посельский, операторы: Б. Небылицкий, Д. Каспий, Р. Халушаков, С. Медынский, журналист А. Аджубей. Текст Е. Кригера.







столица Запада, визжащего и вопящего о демократии,— чем больше вопится, тем меньше верится,— не может похвастаться чем-либо подобным... Тут же, во дворе этого дома, мы видим и мальчишек за обычным развлечением — игрой в футбол, слышим звон разбитых стекол и наблюдаем потасовку представителей различных футбольных воззрений.

Было бы довольно затруднительно отметить все превосходные и просто хорошие кадры этогс фильма. Пожалуй, целесообразнее сказать, что работа над созданием такой картины необычайно трудна и ставит много неожиданных задач: материал безграничен в подлинном смысле слова, соблазн включить еще и еще один кадр велик, а в результате можно получить и волнующий фильм, и ту летнюю окрошку, в которой, по случаю обилия зелени, всего много, а вкуса нет. Что же является определяющим для отбора и композиции, той печкой, от которой необходимо танцевать?

Художественная кинематография оснащена хотя и не вполне непогрешимой, но все-таки теорией, а в документальной кинематографии не закончен даже фундамент ее. Поэтому для авторов документального фильма важны широта и ясность мироощущения, глубокое понимание человеческого деяния как социального творчества, и при всем том умение в каждом малом видеть большую поэзию.

Людям равнодушным или плохо понимающим основу и направленность советской жизни за создание таких фильмов браться вряд ли стоит — тут ведь в психологии и в бытовщинке спасительно не покопаешься, на моде не выедешь, тут, прежде чем сконструировать поэму на экране, нужно в своей собственной душе спеть торжествующую песню любви к этой жизни!

Конечно, для документального фильма так же важно знать законы сюжета и композиции, света и тени и так далее, но главное все-таки не это, а внутренняя убежденность в правильности цели.

Конечно, в фильме «О Москве и москвичах» есть и свои недостатки, имеющие, к счастью, второстепенное значение. На наш взгляд, в нем могло быть больше задушевных и жанровых кадров. Хороша сцена со слоном Пунчи, который пьет из стакана га-

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «О МОСКВЕ И МОСКВИЧАХ»

зированную воду у киоска, добродушием и сердечной теплотой овеяны кадры, в которых на корме речного трамвая сидит во время дождя обнявшаяся парочка, укрывшись зонтом — «Наконец-то мы одни!» Однако кадров, которые на первый взгляд незначительны сами по себе и не несут явной социальной нагрузки, но зато обогащают поэтическое звучание фильма и придают ему еще большую жизненную достоверность, в картине, к сожалению, недостает. А их даже в доме на Кооперативной можно было бы найти гораздо больше, если не делать излишнего крена в сторону внешних сцен, бесспорных по достоверности, но подчас снятых равнодушно, неизобретательно.

Мы не собираемся прибегать к торжественной, но наивной по сути формуле — «в жизни больше интересного, чем в фильме». Конечно больше, и не в одном фильме, а во всех, вместе взятых! Речь идет о той пропорции великого и малого, долговременного и мимолетного, при которой все, не теряя в значительности и поэтичности, становится естественнее и доходчивее.

Между прочим, приходится пожалеть, что нет в картине асфальтовых трасс, с различных направлений вливающихся в Москву и полных шума и движения, нет характерных сцен в магазине, автобусе, метро, на стоянках такси. Их можно было бы ввести хотя бы за счет затянутого рассказа о жильцах одного дома, который мог бы составить содержание отдельной картины — кстати, о москвичах и жителях других городов, об их буднях в документальном кино рассказано очень мало.

Кстати сказать, в связи со всем этим вспоминается превосходный цветной фильм о нефтяниках Каспия с его совершенно законченным и стройным сюжетом при всей разнородности жизненного материала, с такими эпическими кадрами, как тушение пожара на морских промыслах, и такими жанровыми сценками, как конфликт между шофером и регулировщиком движения на эстакаде. Успех этого фильма не только у нас, но и за границей, говорит сам за себя.

Решительным диссонансом в фильме «О Москве и москвичах» является песенка в самом начале, когда встречают у поезда прибывших пассажиров. В песенке утверждается не без лихости и легкомыслия, что все двери для приезжих в Москве открыты, а между тем известно, что у нас не хватает даже гостиниц и приезжим приходится стоять в очередях на освобождающиеся номера. Кого и зачем пытается обмануть автор песни? Несолидно и не к чему угощать нам словесной патокой ни себя, ни тех, кто собирается приезжать в Москву,—лучше было бы показать строящиеся гостиницы и проекты тех, которые предполагается строить. К счастью, это единственный пример сладкого до приторности.

При всех условиях фильм «О Москве и москвичах» — еще один поиск документальной кинематографии, и поиск, увенчавшийся успехом. Остается пожелать, чтобы документальная кинематография расширяла сферу действия и не по праву первородства, а на основе творческого соревнования завоевывала все больше экранов, делая как можно больше сегодня и заглядывая в будущее, которое для нее является перспективным и многообещающим.

Вместе с художественной кинематографией, не занимаясь, так сказать, разделением сфер влияния, она должна неустанно создавать характерный реалистический облик нашей советской жизни.

В качестве особого пожелания скажем, что невредно было бы иметь хорошие фильмы о путешествиях — ссылаясь на зарубежный опыт, назовем «Анаконду», которая прошла с успехом художественного боевика...

Художественной кинематографии дано многое в ряду других искусств, у нее уже есть богатейшие традиции,— поэтому, между прочим, мы считаем возможным предъявлять ей высшие и самые строгие требования, в первую очередь с точки зрения повышения ее революционной страстности, которая является ее самым главным, мирового значения завоеванием! Но свои славные традиции и свои огромные неиспользованные резервы есть и у кинематографии документальной. Они уже приводятся в действие, и этому можно от души порадоваться.

Однако мы не станем кончать наш разговор — далеко, разумеется, не исчерпывающий, — уверениями, что успехи гарантированы и победа близка; мы просто будем с надеждой ожидать новых хороших документальных фильмов, понимая, что работа эта нелегка и что придется преодолевать немало рутины и проявлять немало изобретательности. Но ведь только тот и не побеждает, кто доволен существующим и не борется!

Л. Погожева

О ТРУДЕ, О ЛЮБВИ, О СЛАВЕ

Высоко, высоко в голубое безоблачное небо поднимаются сложные конструкции. И те, кто работают там, наверху, кажутся снизу людьми-птицами; и невольно думаешь, что они должны быть совершенно особенными людьми — абсолютно смелыми, удивительно ловкими, хладнокровными и обязательно поэтами в душе.

Монтажник-верхолаз — уже сама профессия заключает в себе романтику и героизм. И для того, чтобы правдиво рассказать о ней в искусстве, показать красоту нелегкого труда, нужно быть поэтом в душе, и в нее, в эту профессию, влюбиться.

Изображение труда и человека труда всегда было одной из сильнейших сторон нашего искусства. Труд был воспет нами и в романах, и в пьесах, и в лирике, и в живописи, и в песне, и в кинематографе. Здесь, как и в изображении борьбы революционного народа, мы проложили новые пути в искусстве.

Вспомним появившуюся в начале 30-х годов серию романов о рабочем классе, о стройках первой пятилетки. Лучшие из них были вдохновенными поэтическими произведениями, в которых авторы раскрыли величие труда, освобожденного от рабства и преобразующего нашу землю.

Легкие конструкции бумажно-целлюлозного комбината, вырастающего в дебрях тайги — в романе Л. Леонова «Соть», — остались в памяти как впечатляющий художественный образ, как поэтическое обобщение, за которым вставала вся земля наша, от края до края покрытая стройками.

Романы 30-х годов В. Катаева, И. Эренбурга, М. Шагинян и других наших прозаиков запечатлели неповторимый дух времени, когда быстро, как в сказке, меняла свой облик страна, менялись люди.

Мы немало смеялись потом над смешным термином «перековка», он действительно стал штампом в целом ряде ремесленных и конъюнктурных произведений, но то, что вставало и встает за этим словечком, не смешно, а прекрасно.

Приходил на стройку паренек, для которого гармонь и гитара, водка и пошлая песенка были закадычными друзьями и вполне исчерпывали его нехитрые интересы. Но в труде вырастал паренек в Человека, исполненного чувства собственного достоинства, великой своей ответственности перед страной и народом.

«Встречный», «Дела и люди», «Иван», «Шахтеры», «Комсомольск», «Большая жизнь», — эти и многие другие картины сохраняют для нас не только эстетическое значение, но и значение документа эпохи.

Было, правда, и много неудач в воплощении нелегкой темы о человеке труда. Кто из нас не помнит фильмов, романов, пьес (сколько их было и есть!), где авторы пытались решить ту или иную производственную проблему вне показа характера живого человека, вне раскрытия человеческих отношений, иллюстративно и дидактично.

Разве не был в свое время почти загублен фильм замечательного режиссера В. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» тем, что в него бестактно и назойливо включили, едва ли не как основную, проблему «соосности тракторов». Причем вряд ли и сценарист Е. Габрилович, и режиссер сами до конца хорошо понимали смысл этой проблемы. Конечно, она осталась и для зрителей несколько загадочной.

Примитивные «производственные» произведения иной раз выдавались за эталоны искусства. Однако жизнь их в искусстве была коротка. И в конце концов, осмеянные



И. МАКАРОВА — КАТЯ, Н. РЫБНИКОВ — Пасечник («Высота»)

сатириками, пародистами и конферансье всех эстрад, не признанные народом, они бесславно заканчивали жизнь.

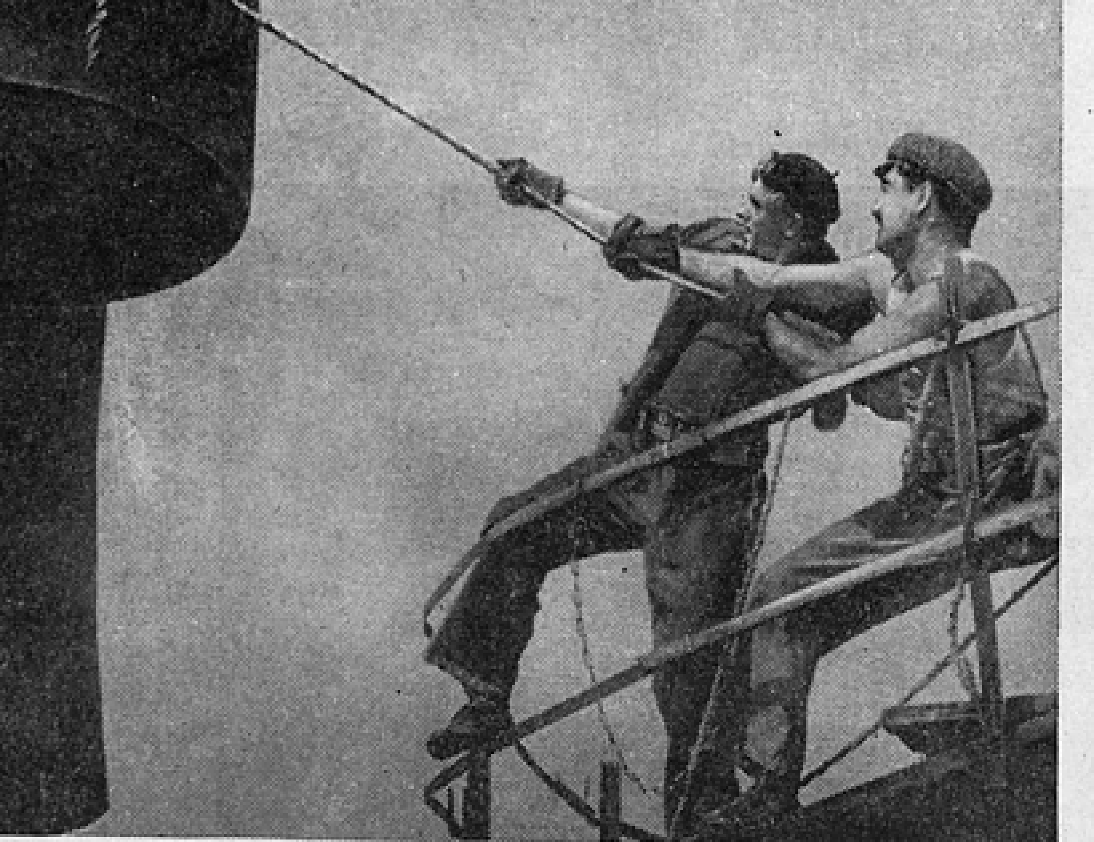
Конечно, плохие произведения не могли унизить, опошлить самой задачи — показать нашего современника, рабочего человека, во всей сложности его индивидуального характера, воспеть его труд. Но, не унизив и не скомпрометировав самой задачи, плохие произведения отпугнули многих мастеров от ее решения.

Задача стала считаться слишком уж трудной — так легко было соскользнуть при ее решении в штамп. Разговор о кукурузе в момент любовного объяснения героев, образ очередного недопонимающего и недооценивающего чего-то директора, технический спор, растянувшийся на большое количество страниц и метров, нудный разговор на «тему», похожий на доклад, читаемый зрителю с экрана... Штампы подкарауливали, как ловушки!

Это привело к тому, что и до настоящего времени, теоретически признавая и отдавая в тематических планах и перспективных докладах должное важной задаче, мастера киноискусства обходят ее стороной.

Крупнейшая студия страны «Мосфильм» за весь прошлый год не сделала ни одной картины о рабочем человеке. Главное место на наших экранах заняли по преимуществу бытовые драмы, авторы которых не всегда обладали умением увидеть за частным случаем характерные и серьезные явления нашей действительности и, таким образом, поднять в фильмах значительные проблемы.

Уже по одному этому появление фильма «Высота» является фактом бесспорно радостным. Пожалуй, после картины И. Хейфица «Большая семья», имевшей заслуженный успех, «Высота» А. Зархи — это первая в наши дни серьезная попытка показать образы людей рабочего класса. Первая и пока единственная в новом году. Но, раз картина одна, то есть опасность — как бы при ее оценке не взвалили на нее слишком много требований и претензий: чтобы отразила она и то, и другое, и третье...



«ВЫСОТА»

Скажем сразу, что картина нам представляется в целом очень хорошей, очень своевременной и очень творчески интересной.

И если уж можно также сразу сказать и о ее недостатках, то, на наш взгляд, они заключаются, как раз не в том, что в картине чего-то не хватает, что-то не отражено, а в том, что сценарий ее, недостаточно точный и выверенный в своих частях, перегружен многими сюжетными линиями, слабо соединенными друг с другом и решенными в различных стилистических манерах.

Из-за этого в картине «Высота» сосуществуют как бы две картины. Одна, и она главная,— чудесная, яркая, поэтическая, которую хочется смотреть еще и еще раз; вторая — вялая, недоговоренная, очень знакомая по ситуациям и характерам героев, или, вернее, по отсутствию характеров у героев.

Но оставим пока в стороне эту вторую картину и внимательнее посмотрим, в чем заключается секрет успеха картины первой и главной.

Она решена режиссером А. Зархи в поэтическом строе и, вместе с тем, очень просто, без всякой выспренности.

Режиссер и вместе с ним оператор В. Монахов сумели взглянуть на мир так, чтобы вместе с героями увидеть его красоту, заключающуюся прежде всего в отношении людей к труду и друг к другу. И хотя в картине не очень велик масштаб событий и нет в ней философских глубин, но та задача, которая поставлена авторами, выполнена убедительно и эмоционально, и картина пробуждает у зрителя хорошее раздумье, светлые мысли о нашей жизни, о наших людях, о радости и красоте труда. Картина по-настоящему оптимистична.

В центре картины образ молодого рабочего Николы Пасечника. В талантливом исполнении Н. Рыбникова это характер интересный и новый. Сначала, когда он появляется на экране, разговаривает шутливо с девушкой и поет обычную кинематографическую песенку, можно подумать, что перед нами еще один вариант героя, уже знакомого по другим фильмам. Паренек-ухажер и гуляка, песенник и гитарист, сердцеед и лихач в работе! Но режиссер и актер в дальнейшем развитии сюжета и образа повели своего героя по другому пути. И поступили совершенно правильно.

Пасечник далеко не Ваня Курский из «Большой жизни» и не Савченко из «Весны на Заречной улице». Это характер новый, порождение нашего времени. Он сохранил обаяние своих предшественников, но поднялся выше их — у него иные, более широкие интересы, более высокая степень культуры.

Вскользь бросил Пасечник фразу по-польски, вспомнил строки Маяковского, спел романс на слова Дениса Давыдова, сказал остроумную штуку, проявил взыскательный вкус, сердечность, скромность... И из множества деталей, черточек складывается живой образ рабочего — нашего современника.

Пасечник показан на экране человеком, обладающим характером настолько органичным и индивидуальным, что его поведение, его поступки не нуждаются ни в каких дополнительных мотивировках и авторских комментариях.

Лежащий в основе сценария роман Евгения Воробьева дал возможность сценаристу М. Папаве избежать дидактики и иллюстративности в решении центральных образов и в строении диалогов. Так, например, речь Пасечника отлично характеризует его. Она проста, естественна, исполнена юмора и, вместе с тем, поэтична. Вспомним, например, его разговор с Катей в саду, когда он предлагает ей подарить речку бурную, сеть особую, чтобы звезды ловить, зарю...

В картине никто не говорит «на тему» и «темами». Никто не произносит докладов и не разъясняет ситуацию. Они возникают из столкновений живых характеров и прежде всего характеров двух главных ге-

роев — Пасечника и Кати. В раскрытии их взаимоотношений режиссер Зархи обнаруживает умную и тонкую наблюдательность. История любви и дружбы этих героев раскрывается в фильме естественно, непринужденно, хотя и есть в этой истории свои осложнения и драматические ситуации, заставляющие не раз сжиматься сердце в волнении за судьбу героев.

Мы давно не видели на экране актрису Инну Макарову. Много лет тому назад она отлично сыграла роль Любы Шевцовой в фильме «Молодая гвардия». И теперь, когда смотришь ее в роли Кати, становится одновременно и радостно и грустно. Радостно потому, что перед нами талантливо исполненная роль, и грустно от мысли, что за долгие годы вынужденного бездействия актриса могла бы создать много замечательных образов, ибо она обладает ярким актерским дарованием.

Почти в каждой сцене фильма «Высота» Инна Макарова так щедро, так полно раскрывает перед зрителем образ героини, что даже если бы она не сообщала подробностей своей биографии, если бы мы не услышали от нее рассказа о том, что она сирота, что родители ее погибли в войну, что воспитывалась она в детском доме, — мы бы все это сами узнали — таким живым, достоверным делает актриса образ рабочей девчонки. Все эти разъяснения, право, совершенно излишни!

Макарова показывает Катю девушкой озорной, дерзкой, острой на язык и грубоватой. Она лепит характер, не обходя его острые углы, не гонясь за эффектной позой и внешней красивостью, что в общем не так-то уж часто встречается у наших актрис.

Макарова справедливо уверена, что ее героиня, несмотря на все, завоюет симпатию зрителей, ибо они почувствуют сердечность и душевное благородство, скрывающееся за озорством Кати.

И действительно, уже в первой сцене, когда, танцуя на доске, висящей над пропастью, Катя поет лихую песенку —

«а я не мамина,
а я не папина,
а я на улице росла...»,

она завоевывает сердце не только Николы Пасечника, но и зрителя.

Очень точно решает Макарова и сцену, когда Катя узнает, что Пасечник разбился. Переход от беззаботного радостного состояния, от ощущения полноты жизни к горю, отчаянию и далее к решимости сделать все, чтобы спасти, помочь любимому человеку, сыгран актрисой с большой силой внутренней убежденности, правдиво и эмоционально. Исполнены темперамента, живой наблюдательности также и сцена в общежитии, сцены в ресторане и в парке, — всюду перед нами яркий, достоверный характер.

Но едва ли не самой привлекательной чертой картины является то, что история любви героев, их судьбы неразрывно связаны с самим характером или, как принято говорить, со спецификой их труда. Труд в картине выступает не в качестве фона и не в качестве принудительного ассортимента к рассказу о личных переживаниях.

Поднимаются кверху стальные конструкции, ярким светом загораются огни сварки, раскачивается под ветром огромная деталь домны, высоко над землей работают люди. Не надо было бы и дикторских слов, говорящих о значении их труда, — оно понятно и так. Мысль авторов показана через живые характеры героев, средствами актерского искусства, изобразительными средствами, присущими кинематографу. Огромный слаженный труд режиссера, оператора, художника, мастеров комбинированных съемок встает за кадрами, раскрывающими поэзию труда.

После множества картин, виденных нами в последнее время, — «В добрый час!»,

Г. КАРНОВИЧ-ВАЛУА — ТОКМАКОВ, М. СТРИЖЕНОВА — МАША («ВЫСОТА»)



«Обыкновенный человек» и другие,— в которых господствовали камерные, разговорные сцены и для которых было характерно театрализованное решение мизансцен, в фильме «Высота» мы как бы вновь вернулись к тому, что является одной из отличительных черт кинематографа. Вместе с героями картины мы глотнули основательную порцию свежего воздуха, увидели мир с большой высоты, ощутили масштаб огромной стройки. Все это прекрасно!

И тоненькой, тоненькой ниточкой сюжета связана с этими волнующими сценами, рассказывающими о труде, о жизни, о любви, история инженеров Дерябина, Токмакова и Маши. Ее-то мы и назвали в начале статьи второй и не главной картиной в фильме «Высота». В этой истории есть свои отдельные удачи, например, полный юмора образ Бориса. Но, пожалуй, больше ничего нового, свежего и интересного в ней нет. Вся история трех персонажей, решенная как стереотипный треугольник, является историей заданной и наспех, белыми нитками сшитой. Здесь не найти живых характеров. Их нет, зато есть знакомые герои, расставленные авторами согласно уже много лет существующей схеме, — образ эгоиста, труса и чинуши Дерябина, образ его скучающей, не удовлетворенной жизнью жены Маши, образ благородного, демократичного инженера-новатора Токмакова. Не трудно угадать, уже при первом знакомстве с героями, что скучающая и романтически настроенная Маша непременно должна уйти от своего глупого и трусливого мужа к интересному и передовому инженеру.

Вся история этих действующих лиц удивительно шаблонна, и, когда раздумываешь над всем этим, встает вопрос — не мешает ли нам подумать о том, что иной раз мы излишне перегружаем наши картины, раздвигая рамки сюжета вширь, стремясь осветить как можно больше проблем и вопросов, не заботясь при этом о необходимом их углублении?

Что дает зрителю поспешно рассказанная история Дерябина, Маши и Токмакова? Она необходима разве только для успокоения авторов, которых иначе могли бы обвинить в лакировке действительности, в бесконфликтности, не покажи они обязательного подлеца Дерябина и шкурника Хаенко. (Сами фамилии по неприятному их звучанию уже сразу заставляют предположить, что это герои отрицательные.)

Не сказалось ли здесь старое, изживаемое, но еще не изжитое наивное представление о драматическом конфликте, для решения которого во всех случаях жизни необходим якобы обязательный процент отрицательных персонажей?

Разве не было бы лучше для фильма «Высота» убрать всю эту вялую, неинтересную историю Дерябина, Токмакова и Маши, чтобы сосредоточить внимание на образах монтажников из бригады Пасечника? О них в картине сказано до обидного мало, а сколько здесь могло быть интересного!

Шаблонность ситуации «второй картины» помешала актерам Г. Карновичу-Валуа, В. Макарову, М. Стриженовой создать сколько-нибудь яркие, запоминающиеся образы. Не смог оживить всей этой мертворожденной истории и режиссер. Не помогли в этом ни свойственная ему живая наблюдательность, ни мягкий юмор, ни умение ставить перед актером интересные психологические задачи.

Но, к счастью, не «вторая картина» остается в памяти. И когда отстоятся впечатления, фильм режиссера Александра Зархи «Высота» займет свое место среди поэтических и правдивых произведений, воспевающих свободный труд и людей труда, произведений, в которых действуют, трудятся, любят простые и прекрасные люди, активно перестраивающие мир для добра.

Картина «Высота», вернее то, что составляет ее главную и лучшую часть, достойно продолжает славные традиции нашего искусства, в истории которого режиссеру А. Зархи по праву принадлежит почетное место. Эта картина является живым свидетельством плодотворных исканий, которые характерны для киноискусства 1956—1957 годов. Не сдаются, но отступают характерные для прошлых лет штампы, уходит то, что мы бы назвали не мелкотемьем, а мелкомыслием, с боями сдают позиции ремесленничество в киноискусстве и натурализм. И на горизонте вырисовываются контуры искусства глубоко правдивого, сердечного и мудрого.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Виктор Шкловский

ОТКРЫТИЕ ТЕМЫ

Марк Твен среди всех своих вещей выделял «Приключения Гекльберри Финна». Повесть писалась много лет, вернее, она накапливалась в душе поэта. Прежде созданный образ оказался нужным для того, чтобы глазами непредубежденного мальчишки увидеть противоречивую Америку. Друг Гека Финна, негр Джим, вместе с мальчиком плывет на плоту по широкой реке, разыскивая «свободный штат», в котором невольник может перестать быть невольником. Мальчик и негр упорны и смелы, но в тумане они проплыли мимо страны свободы, и негр попал в другой штат, где с ним происходят новые приключения, инсценированные начитанным мальчиком Томом Сойером.

Прекрасный писатель Марк Твен в сложной своей жизни часто проезжал мимо той страны, где была бы осуществлена его творческая мечта, мимо своей большой темы.

Валентин Катаев — писатель прекрасного, точного дарования. У него — способность удивляться на мир, он сам перелистывает страницы мира, как будто это только что вышедшая из печати вдохновенная книга. Образы прозаика Катаева показывают в нем самом большое дарование поэта. Когда-то Чехов в одном из своих писем говорил, что большая проза ближе всего к стиху.

Поэт Лермонтов, следуя за поэтом Пушкиным, через поэзию создавал русскую реалистическую прозу.

«Белеет парус одинокий» Катаева — прекрасная проза, связанная с поэзией. В ней Катаев через мальчика из рыбацкой семьи открывает, ничего не навязывая, Одессу времен первой революции. Мы видим правоту и поэтичность революции. Спутник и руководитель Пети Бачея, Гаврик — это не Гек Финн, это мальчик, который не только знает, что такое несправедливость, но умеет добиваться справедливости.

Работа писателя в кино чрезвычайно важна, не только потому, что он умеет интересно построить сюжет, но главным образом потому, что писатель так строит сюжет произведения, что через перипетии становится ясным предмет, то есть эпоха и характер.

Вымышленное повествование помогает раскрыть время в его противоречиях, определить, куда течет река событий.

Первые годы революции пересоздали русскую поэзию. Советская поэзия в самом своем существе отличается и отличалась от поэзии ей предшествующей. Необыкновенное напряжение эпохи разложило атом старой поэзии и выделило в нем новую энергию.

Чем больше был поэт, тем сильнее он изменялся, попав в страну свободы, в страну революции, в страну Октября. Но дело было не простое. Путь к новому шел через отрицание старого, через спор со старым. Спорил со старым, оспаривал образы прошлого Маяковский, срывался в споре и рос, трагически преодолевая себя, Есенин. Блок оставил сгоревшую в революционном пожаре усадьбу с библиотекой и пошел с революцией, смутно и неверно видя ее будущий путь, но зная, что только в ней есть музыка и родина.

Революционная Одесса создала целую литературу — поэта Багрицкого, прозаиков Бабеля, Ильфа и Петрова, Олешу и, конечно, Валентина Катаева.

Катаев взялся писать сценарий о поэте, о том, как поэт, по колено погруженный в старое, создает новое и как работа на сегодняшний день выращивает человека, делает его индивидуальным. История создания поэзии того времени конкретна и иногда трагична. Багрицкий шел от подражания Западу, от повторения образов веселых, свободных ремесленников средневековья, от показа Одессы контрабандистов — к точным образам гражданской войны и классовой борьбы, продолжающейся после победы революции.

Рассказывая о поэте, начавшем работать во время революции у берега Черного моря, совершенно не

обязательно брать именно Багрицкого, но смысл его судьбы, наполненность этой судьбы, путь от чудака к мудрому писателю-революционеру должен быть учтен.

История по самой своей сущности конкретна. Если мы берем город над Черным морем с литературной жизнью, если работа писателя того времени еще лежит на читательском столе, то эту конкретную историю, обобщая и освобождая от случайности, не надо превращать в схему.

Лента «Поэт», снятая по сценарию Валентина Катаева режиссером Борисом Барнетом, — хорошая лента, в ней есть веселость, есть прекрасные бытовые сцены, конкретные и трогательные. Замечательно показана конка, с которой поэт и музыканты прославляют Первое мая. Есть трогательность в показе переселения пролетариата из подвалов в светлые комнаты, есть кинематографическое озорство, принимаемое зрителем в сцене свадьбы, которая превращается в нападение на конвой, ведущий революционеров.

Но хорошая лента не стала прекрасной, и это объясняется тем, что писатель Валентин Катаев обеднил образ своего земляка поэта Тарасова.

Тарасова хорошо играет молодой актер С. Дворецкий. Это привлекательный парень, в нем есть напряжение мысли того времени, но поэтического спора, революционного накала периода создания советской поэзии в фильме мало. Показано, что был поэт, легко пишущий, способный, выросший в бедной семье, любящий певчих птиц; к нему пришел матрос. Образ матроса актер Н. Крючков играет интересно и по-новому, хотя сценарий дает ему мало для игры. Тарасов сразу приходит к частушке. Его угнетает количество работы, он болеет сыпным тифом, но, кроме физических препятствий, никаких трудностей перед поэтом не возникает.

В самом сценарии как будто задано, что человек, который начал создание поэтических лозунгов, — начал почти случайно, больше всего радуясь своему таланту, — становится революционером, борется за свои стихи, отстаивает, сражается за них. Этот момент вызревания человека — он и есть центр сюжета. И в этом месте мы не видим углубленной работы писателя.

Образ Орловского — поэта-белогвардейца — имеет интересные черты. Орловскому Катаев дал небезразличные стихи. В силу классовой ненависти Ор-

«ПОЭТ»



ловский оказывается в положении Сальери, который убивает Моцарта. В этом месте должен быть диалог, сцена, развертывающая самый предмет фильма — тему искусства и революции. Картина обеднена тем, что образ поэта и образ его врага несколько упрощены.

Поэтому кажется, что Катаев проплывает мимо главной темы. Лента занимательна, а могла бы быть превосходной.

Вызывает спор показ вечера поэтов. По многим чертам это скорее эпоха нэпа, эпоха кабачков типа «Не рыдай», чем время одесских литературных объединений «Зеленая лампа» и «Меблированный остров». В сцене нет иронии молодой поэтической группы, ее отказа от старого — пока еще в силу эстетических убеждений.

В первые годы революции молодежь ушла из своих домов, порвала со старшими, жила табором. Ветер революции действительно вел ее, размывая берега «Меблированного острова» и превращая его в один из кораблей флотилии революции. Сюжетное построение ленты, ее драматургия условны — они помогают смотреть ленту, но не раскрывают сущность происходящего.

Девушка, ищущая тетрадь со стихами в разбитом здании контрразведки, поспевающая помощь — все это могло быть использовано, если бы это было средством раскрытия отношения к революции.

Условен весь показ поэтического окружения Тарасова, и художественно ошибочно открывать ленту пародийным куском о старой женщине, которая так смешно не видит себя. Это остроумно, но это мелко, хотя и хорошо сыграно Р. Зеленой.

Валентин Катаев — не просто хороший писатель. Это писатель замечательный, еще не вполне раскрывшийся, погребенный под ворохом удач. Он мог бы реалистичнее, точнее и тем самым поэтичнее дать молодежь своего времени, ее вхождение в великое революционное искусство. Накал картины слаб для главной темы. Его хватает для показа четы Гуральников. Поэт Гуральник, роль которого играет И. Колин, и мадам Гуральник, роль которой исполняет О. Викланд, выписаны очень хорошо. Я понимаю страх мадам Гуральник; но при нынешнем построении сюжета фильма я не понимаю, почему преодолел свой страх фармацевт Гуральник.

Лента снята очень хорошо. Режиссерская работа изобретательна; массовки реальны, исторически конкретны. Борису Барнету удалось показать революцию не только как подвиг, как труд, но и как счастье революционеров. Превосходен П. Алейников в роли солдата. Совсем маленькая роль, но в ней показано презрительное негодование фронтовика. Это настоящий человек 1917 года.

Работа оператора точна, нигде нет злоупотребления цветом. В. Николаев дал несколько прекрасных по своей реалистической поэтичности кадров Одессы. Революционеры идут по городу — красивому, строгому и полному опасностей.

Лента хорошо смотрится, она находится на границе большой удачи. Но в своем собрании сочинений В. Катаев не перепечатает ее сценарий.

Н. Велехова

ОБЫКНОВЕННОЕ ЛЕТО

Отплыли старые саратовские улицы, отзвенели балаганные карусели, оттопали своё маленькие босые ножки Аночки... Проплакала глаза бедная Лиза Шубникова, а Пастухов и Цветухин навсегда расстались с созерцательной позицией. Действительность в корне изменилась — начался последний, решающий бой за новую жизнь.

Если в первой части романа Константина Федина судьбы героев словно ткались медлительной рукой времени, во второй части события развиваются с необычайной стремительностью и силой. И в полотне трилогии появляются новые краски, новые ритмы.

Итак, здесь естественно наступает то, что искусственно хотели ускорить в первой серии фильма сценарист и постановщик знаменитой фединской трилогии — А. Каплер и В. Басов.

«Необыкновенное лето» — это эпопея героическая, монументальная.

Какова экранная судьба этой эпопеи? Есть ли здесь поиски формы, свойственной киноискусству и в то же время открывающей глубокие мысли прозы?

Отличие прозы К. Федина — многозначность. Содержание его образов всегда многопланово, сложно. Как в горной породе, в романе — разные слои. Соотношение героев, перекличка событий определяются здесь не только жизненными связями героев, но и теми художественными задачами, которые ставит перед собой писатель. А писатель этот — мыслитель и философ. Он любит образность особую — сгущенную, отточенную до символа. Этот символ вполне реалистичен, ибо не зашифровывает, а раскрывает идею, служит богатому миру мыслей.



В. ЕМЕЛЬЯНОВ — РАГОЗИН («НЕОБЫКНОВЕННОЕ ЛЕТО»)

Тончайший второй план, рожденный игрой граней слова, метафорой, иносказанием и намеком, живет рядом с обычным бытовым сюжетом фединского романа.

Он не навязчив, этот второй план, его не столько читаешь, сколько чувствуешь, ибо краски Федина эмоциональны и ярки.

Центральные образы романа доведены до той степени обобщения, которая позволяет видеть за каждым из них нечто большее, чем жизненные прототипы. Обобщения Федина сложны и глубоки.

Извеков и Аночка, Лиза, Пастухов и Ася, мать, Дибич, Мешков, Полотенцев... Всматриваясь в эти живые, сложные образы, мы видим, что все множество их граней — оттенки чего-то одного, основного для каждого из них. О д н о в каждом образе доминирует, поглощает все другие краски, но не уничтожает их, а содержит в себе, как спектр. Это одно, главное, подтверждается и развивается на всем протяжении действия романа. И вот уже перед нами не просто девочка Аночка, но олицетворенная сила чистоты и свежести новой жизни; перед нами не просто мать Кирилла, а Мать — поддержка, вера, «посох», на который в трудном походе может опереться сын — вечный путник. Бедная Лиза — да это сама печаль любви бессильной и бездеятельной, а ее любовь — тень истинной любви.

Сохраняя в сюжете непосредственность жизни, Федин философствует самими образами, самими жизненными картинами, не прибегая к риторическим отступлениям. В этом его неповторимость. Здесь и лежит ключ к переводу фединской прозы на язык кино, который не менее могуч, чем язык прозы.

Однако в фильме «Необыкновенное лето» все крайне упрощено: мы встречаемся здесь с воплощением только сюжетной, только бытовой ткани романа. Глубокая философичность произведения утрачена. Образы и события получили одно измерение.

Посмотрите, как измельчали в фильме «личные» мотивы романа: любовь Извекова к Аночке и отцовство Рагозина. Правда, в картине немалое место отведено этим темам. Но именно «отведено». Кадры, показывающие Извекова в «общественном плане», перемежаются с кадрами «семейного» порядка. И если одно не мешает другому, то уж во всяком случае одно с другим не связано.

Вспоминается старый прием «утепления» героя. Перед нами Рагозин. Он моргает в объектив, смахивая с ресниц слезы. Он смотрит на сына, и кинокамера скользит к ногам мальчика, чтобы мы увидели, какие на нем опорки... Потом камера едет вверх, и мы видим стол с картошкой и огурцами засола доброй хозяйки Рагозина... Наивность таких приемов очевидна. Думается, что не надо «утеплять» эти образы во второй серии, так же, как не надо было их «бетонировать» в первой серии.

У героев фильма была сложная семейная жизнь в «Первых радостях», у них сложная личная жизнь и в «Необыкновенном лете». Несчастье — потеря семьи — не вознаграждается обретением рожденного в тюремной камере и крещенного жандармским полковником сына. Но почему-то все большое в этих чувствах — любви, отцовства — снижено в масштабах, стало как бы попроще, пообычнее, утратило свой драматизм.

Недавно С. Лукьянов читал по радио рассказ М. Шолохова. Там человек, потерявший семью, вернувшийся на родину из плена один, зовет к себе бездомного мальчика и выдает себя за его отца. А тот отвечает ему: «Я это знал». Какой благополучный исход, казалось бы! Одинокий не только обрел близкую душу, но и стал отцом сироты. Все хорошо — а вы глотаете комок. Так написано и так читает артист: в момент радости у много страдавших людей горе обостряется до предела, раны открываются. Так бывает у больших характеров.

Но артист В. Емельянов и режиссер подчеркивают: радость, радость, как хорошо, все прошло, вот огурчики. Это — фальшь. Не верим мы, что все могло пройти. И поэтому не верим слезам: раз «прошло» — значит, и не было по-настоящему.

А любовь Извекова? Чего не хватает в фильме, чтобы увидеть силу и поэтичность его чувств? Ведь

В. Коршунов не фальшив, не сентиментален... Но его любовь на редкость благополучно обставлена: так хорошо, по-семейному, ходят влюбленные под ручку вечером к реке, и военный патруль охраняет их счастье. Потом просветительная беседа: Аночка должна понять, что у Кирилла на первом месте общественный долг. Беседа у никелированной кровати с металлическими шариками (не такие ли в предыдущих кадрах отвинчивал у себя Мешков?).

После беседы Аночка, утопая в подушках, снятая сверху, поблескивает чистой слезой в глазах... Потом прощание — Кирилл уезжает на фронт, — матушка шепчет ему, что сбережет Аннушку, и они машут на прощанье Кириллу вместе с присоединившимся к ним неизвестно откуда матросом Страшновым. Во всем — покой, довольство, как-то не вяжущиеся с образом Кирилла. Ему ничто не трудно, его душевное равновесие так абсолютно, как будто он действует вовсе не в 1918 году. Он не борется, не ищет. Он все быстро и без раздумий решает.

А ведь это — образ одного из создателей нового мира!

Неужели же новый мир создавался так беспрепятственно? Неужели горести были так преходящи, а радости — пресны и будничны?

Неужели враги были так ничтожны?

Конечно, все это у Федина не так. Старый мир уходил трудно. Его гибель вырисовывается в романе на фоне грандиозных событий. Поэтому даже суетливая злоба Мешкова, даже трусость Полотенцева и визгливая смерть Шубникова даны в романе крупно. Вспомним: «Вот он — Меркурий» — и тяжесть чистого золота, заполнившего старую жестяную банку... Вспомним изворотливость обреченного Шубникова, изворотливость, которая вдруг полностью связывает действия Кирилла. Вспомним последнюю дуэль взглядов (в романе) Кирилла и Полотенцева. В кино режиссер позаботился, чтобы Кириллу не было ни трудно, ни страшно. И зрителю не очень интересно.

Так почему же в кино поблекли краски, обеднело звучание, исчезла объемность образов романа?

Тут мы берем на себя смелость сказать: беда не только в плоскостном видении фединских образов, но и в бедности художественного языка фильма.

Споры о том, какова должна быть природа языка кино, имеют большую давность. И если различны решения этого вопроса, то все единодушны в признании неповторимости средств выразительности киноискусства.

Одни диалоги не создают образа в фильме (они могут только дать представление о характере).

Кинематограф блестяще владеет природой рассказа образного, гибко располагающего события во времени и пространстве, свободно пользующегося зрительной метафорой, сравнением, иносказанием. Внутренний, психологически точный рисунок характера героя могут дать всего лишь несколько кадров, соединенных по принципу глубоко реалистического монтажа.

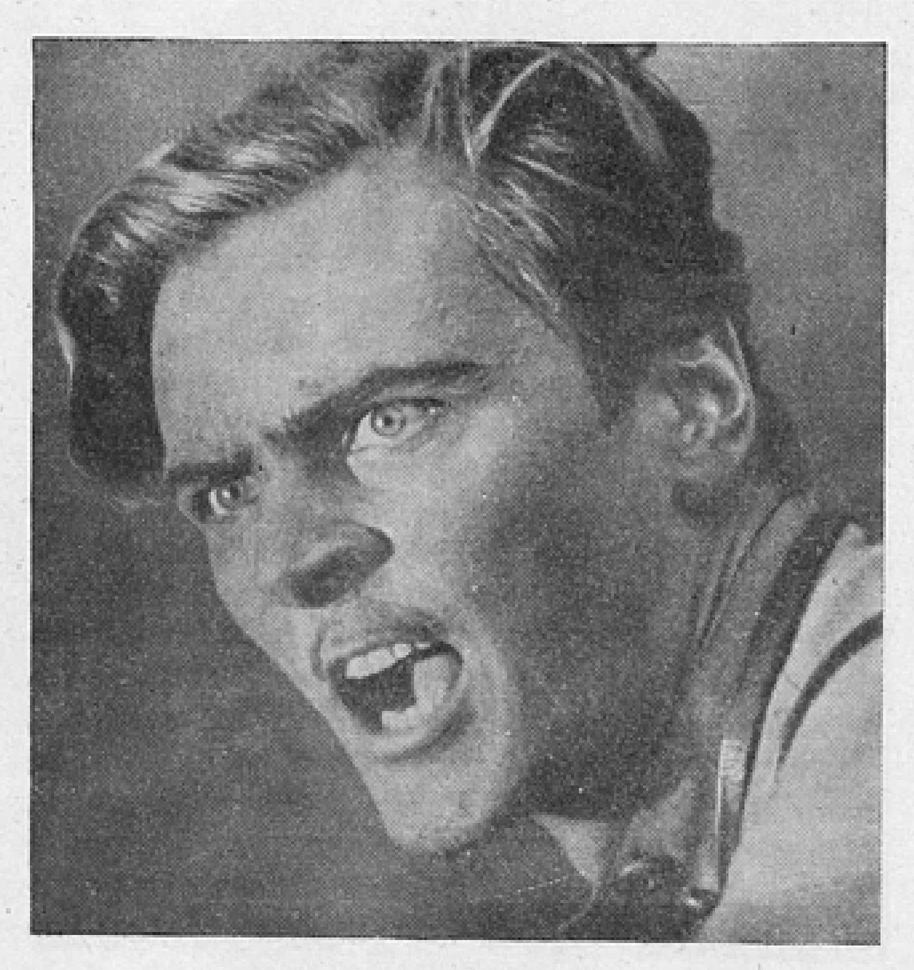
Ритмы внутренней жизни связывают между собой кадры. Повествуя, показывая нам какое-то внутреннее действие, камера сосредоточивает наше внимание на самом существенном, сокровенном, глубоком.

Разные тональности, разные ритмы создают своеобразную партитуру развития образа, музыку событий. Но часты случаи, когда в фильме нет режиссерского решения, нет рисунка, а есть только необходимость заснять сюжетно связанные сцены. Тогда язык кино безмолвствует. Так и здесь.

Режиссер В. Басов в принципе построения фильма прибегнул к театрализации событий. Он театрализует, например, сцену встречи Рагозина с сыном. Эпизод этот полон чисто иллюстративных — а потому и грубых для кино — деталей. Режиссер опирается на них, так как кадр не стал лупой, через кото-

Т. КОНЮХОВА — ЛИЗА МЕШКОВА («НЕОБЫКНОВЕННОЕ ЛЕТО»)





Ю. ЯКОВЛЕВ — ДИБИЧ («НЕОБЫКНОВЕННОЕ ЛЕТО»)

рую мы следили бы за духовной жизнью героя. Затем он обращается к спасительной оптической технике кино, и мы видим слезы на глазах героя.

Возьмем другой эпизод: на вокзале в Ртищеве. Пастухов находится здесь с семьей и требует у начальника вокзала своей отправки. Солдат Ипат Ипатьев возмущается самоуверенностью Пастухова, провоцируя толпу на скандал. На поддержку Пастухову неожиданно поднимается Дибич, затем — Извеков. Тогда Ипат при участии окружающих пытается «сдать» Извекова патрулю. Но патруль признает в Извекове начальника.

Что здесь может передать атмосферу и сущность времени? Конечно, не само происшествие — скандал на вокзале — а взаимосвязь людей столь разных психологий и мировоззрений. Подглядеть, как складываются отношения между ними — отношения людей, разделенных классовой непримиримой враждой, — кино может с редкой проницательностью. Нарастание содержательности эпизода может идти здесь от кадра к кадру, если режиссер увидел внутреннюю жизнь героев.

В фильме же, поставленном В. Басовым, эпизод измеряется не внутренней содержательностью, а тем, что это — «событие», скандал. Сцена на вокзале с самого начала задана как жанровая. Каждому исполнителю дано амплуа, в каждом подчеркнута характерность. Подчеркнута настолько, что в группе Пастуховых в глаза бросается прежде всего бонна, Амалия Карловна, в силу своего архистаромодного вида, затем Ася, почему-то превращенная в купеческую девицу, которая засиделась в невестах. Кадр не приковал внимание к тому, чем живут все эти люди. Он держит наше внимание лишь на том, что они делают.

Театрализован и внешний облик героев. Когда дается крупным планом лицо Ипатьева, вы сразу понимаете, что это — театральный типаж озлобленного (хотя не злого) солдата, полного отчаянной отваги. Дальше в кадре появляется Дибич, — и мысль режиссера становится яснее ясного: это «честный офицер». Грим так и говорит: вот честный военный кадровик, холерик по темпераменту. Вскоре мелькнет лицо-штамп «железного братишки», потом «старого путиловского рабочего», идущего с патрулем... Мы ставим эти наименования в кавычки затем, что в данном случае они играют роль театральных масок.

Зачем кино пользоваться милостью театра? Ведь это — бедность сидящего на сундуке с золотом.

Мне возразят: разве в фильме не использованы выразительные средства кино? А лица в ссоре, данные крупным планом? А панорамирование?

Однако, это лишь техника, далеко не всегда поставленная на службу решению художественной задачи.

Вспомним, как сотни метров ползет раненый Мересьев в «Повести о настоящем человеке». Выразительность кино была блестяще использована для передачи мысли. Вспомним, как в фильме «Полицейские и воры» сотни метров бегут Боттони и Эспозито. Один преследует, другой спасается, и это — потрясающе интересно. Это тоже блестящее применение выразительности кино во имя передачи мысли.

В «Необыкновенном лете» есть схожий эпизод: Дибич едет в суточный отпуск к матери. Как беден мыслью кинематографический рассказ об этом! Некоторое время Дибич едет полем. Он проехал поле, въехал в подсолнухи, спешился, вошел в лес. Ничего, кроме чисто физических действий, здесь нет. Камера словно потеряла свое зрение, она не видит и не передает нам, что́ чувствует, о чем думает герой. Монтаж однообразен и натуралистически невыразителен.

Потом из лесу вышли люди, похожие на масленичных ряженых. Это — бандиты, они убивают Дибича. И опять промолчало кино. Тогда режиссер прибегает к спасительной технике и дает кадр, в котором заснята тонкая березка, согнувшаяся под рукой упавшего, и вновь выпрямившаяся.

Но кинотехника не заменяет кинематографическое зрение.

Еще пример: эпизод битвы, когда полк, в котором сражаются Дибич и Извеков, начинает отступать, лишившись помощи со стороны флота.

Битва абсолютно «батальна» — кто-то красиво наступает, потом так же красиво отступает. Блещут шашки, эффектно падают тела. Все «в темпе», все взбудоражено,— но это не ритмы кино. Бой снят с разных точек, но разница между ними только пространственная — ближе, дальше, справа, слева. Невольно задаешь себе вопрос: а чьими глазами видит режиссер эту битву? Ее можно рассказать от лица Извекова, от лица Дибича, от лица рядового Ипатьева. Или от лица рассказчика. Но ни в одном случае не будет безликой батально-жанровой сцены «вообще». Вспомним, как М. Ромм глазами Мадлен Тибо видит оккупацию Парижа. Это то особенное, что может только кино.

В «Необыкновенном лете» кадры битвы холодны, потому что в них нет человека, нет его отношения к событию. Монтаж не дышит, в нем нет ритма психологического повествования, есть только темпы. Это подчеркивает параллельная сцена: во флоте Рагозин искореняет саботаж. Он сам заряжает орудие и стреляет сам, подавая личный пример. Но он делает это медленно,— и режиссер хочет применить здесь старинный кинематографический прием эмоционального контраста ритмов. Прием общеизвестный: в одном месте очень быстро приближается погоня, в другом очень медленно готовятся убить человека. И эти кадры показываются попеременно: одно действие показывается детально, расчлененно, другое, контрастирующее — показывается в целом, в больших кусках. И возникает взволнованный ритм, тревожно воспринимаемый зрителем.

В. Басов ограничился техникой приема, только сменой темпов: медленно заряжает орудие Рагозин и быстро наступают враги.

Так из фильма исчезают не только ассоциации, образные решения, но и сложность внутренней жизни героев.

Не улавливая ритмов внутренней жизни героев, нельзя построить ни впечатляющей сцены свидания влюбленных, ни драматической сцены расставания. Тогда приходится показывать зрителю лицо, потонувшее в подушках, или руки, машущие платками.

Вряд ли нужно решать, что́ более вредит режиссеру — недостаточно глубокое прочтение романа или поверхностное использование языка кино. Очевидно, и то, и другое. Иначе он не сделал бы Пастухова таким убежденным лакеем, подобострастно ожидающим взгляда сановного старичка, а Аночку — аккуратной мещаночкой из предместья. Если бы режиссер взглянул в глубину образов романа, он понял бы, что средства для передачи — не сюжета, нет, для передачи идей романа — нужны совсем иные.

Идеи произведения — это ведь не прописи, не тенденции, которые порой по школьной привычке «извлекаются» из его содержания. Это мысли художника. Они-то и отличают искусство от ремесла, их-то и надо нести зрителю кино.

В. Амлинский

ПОЧТИ КОМЕДИЯ

Было время, когда наш кинозритель почти разучился смеяться в залах кинотеатров. Хорошо, что оно ушло в прошлое. На экранах появились фильмы, которые предвещают новый расцвет комедийного жанра. Но достигнутые удачи — это еще только победы «местного значения». И каждый новый комедийный фильм встречается миллионами зрителей с интересом и надеждой, что он будет действительно веселым.

«Мосфильм» выпустил новую музыкальную комедию «Песня табунщика» *.

Голубое, слепящее небо, слившаяся с ним такая же бесконечная, сверкающая степь, табуны пасущихся коней... И с первого кадра — летящая, упругая, ритмичная песня, созданная композитором В. Соловьевым-Седым в содружестве с поэтом М. Матусовским:

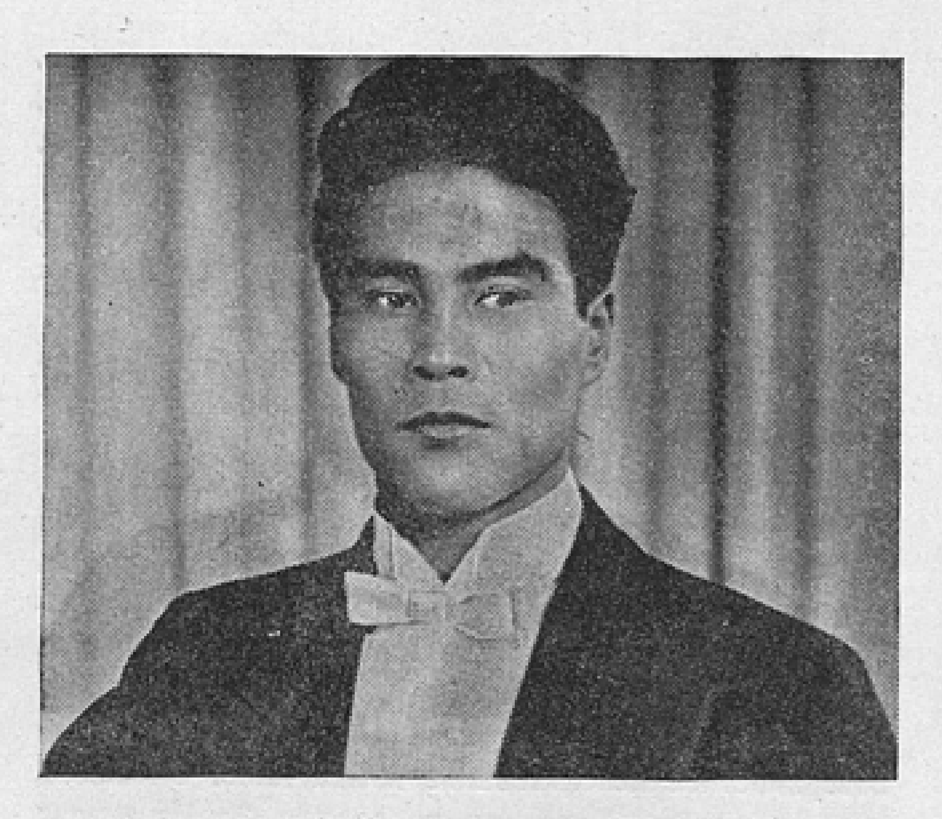
Скачи по дороге день...
Скачи, если хочешь, два...
Все та же навстречу степь,
И та же в степи трава.

Все это хорошо: и песня, и впервые распахнувшаяся перед кинообъективом степь далекой Бурят-Монголии, и молодой сильный голос певца, табунщика Тумэна Жаргалова (артист В. Манкетов).

У молодого актера есть подлинное обаяние. Порывистый, угловатый, горячий, полный простодушной доверчивости к людям, к жизни, с застенчивой, доброй улыбкой — таков табунщик, мечтающий стать певцом.

Несмотря на относительную бедность, ограниченность драматургического материала, актер создает

* Сценарий Д. Батожабая, при участии К. Минца, Евг. Помещикова. Постановка А. Фролова. Оператор В. Масленников. Композитор В. Соловьев-Седой.



В. МАНКЕТОВ В РОЛИ ТУМЭНА («ПЕСНЯ ТАБУНЩИКА»)

живой, по-человечески достоверный образ. Но вот появляется другой табунщик — Шагта (артист Б. Аюшин),— тоже один из главных героев фильма. Появляется во всей своей видной с первого взгляда, с первого слова, неприкрытой, наглой «отрицательности».

— Шакал тоже имеет голос,— мрачно возвещает он, выслушав песню Тумэна.

И начинается назойливое, усиленно подчеркнутое авторами сценария и режиссером А. Фроловым, соперничество между весьма благородным и столь же одаренным Тумэном и совсем не благородным и в равной степени не одаренным Шагтой.

Вот они гонятся за дикой лошадью, и Тумэн, опередивший, разумеется, Шагту и тем самым оскорбивший его спортивное достоинство, первым набрасывает свою ургу на шею лошади. Вот они схватились друг с другом в яростной борьбе, и могучий Тумэн бросает на землю своего противника. Вот (уже во второй половине фильма) на ипподроме во время жокейских состязаний Тумэн на жеребце Черт поистине с чертовской легкостью обходит Шагту (как мы видим, в скачках недостатка нет!).

И в довершение ко всему этому, красавица Сэсэг (артистка Д. Джурабаева), в которую с одинаковой пылкостью влюблены оба, отдает, конечно, свое сердце Тумэну, не обратив ни малейшего внимания на страдания Шагты.

Что же остается делать неудачливому Шагте, кроме мелких гадостей в пику Тумэну? И он их делает довольно однообразно, но с удивительной целеустремленностью на протяжении всего фильма.

Сначала он уводит из стада жеребенка, предназначенного Тумэном в подарок Сэсэг.

После этого, приехав в Москву, Шагта, нарушив данное Сэсэг обещание, не передает Тумэну ее письмо. Затем, уже на родине, он убеждает легковерную Сэсэг, что Тумэн давно ее разлюбил и не пожелал прочесть то, что она ему написала.

Даже во время бешеной скачки, когда решается судьба первенства, Шагта ухитряется совершать аморальные поступки: он на скаку, так сказать, по ходу дела, шантажирует Тумэна, грозя скомпрометировать его перед родным улусом в случае, если Тумэн победит.

Драматургическая схема сковывает актера Б. Аюшина и даже найденные им штрихи, как-то «очеловечивающие» образ, не спасают дела.

Недостатками сценария во многом предопределено и то, что картина совершенно очевидно распадается на две разные по жанровой манере, по ритму половины.

Первые части картины — проделки зловредного Шагты, сомнения, одолевающие Тумэна, традиционная борьба между любовью и призванием, переживания Сэсэг, которая сначала не хочет отпускать Тумэна в Москву,— все это написано, поставлено и сыграно вовсе не комедийно. Но вот Тумэн приезжает в столицу, и начинается, собственно, музыкальная комедия, подчас не лишенная живости и остроумия.

Жанровый разнобой в «Песне табунщика» поистине удивителен: это и «боевик» с бесконечными скачками, гонками, с выпрыгиванием из поезда (мало, кстати сказать, оправданным), это и драма (сюжетная линия Сэсэг, Тумэна и Шагты), это в какой-то степени и водевиль (хор милиции, образ Конкина). Все это не стало органическим сплавом — драма не помогает, а мешает комедии, а водевиль — драме. В результате фильм лишен художественной цельности, что явно мешает исполнителям и вызывает законную досаду у зрителя.

Если позволительно оценивать фильм не в целом, а по частям, то наиболее удалась, несомненно, вторая его половина.

С подлинным, хорошим юмором сделана сцена в кабинете майора милиции, который, проверяя, не лжет ли Тумэн, что он действительно приехал поступать в консерваторию, просит его спеть, и суровые «покои» отделения милиции оглашаются вполне узаконенной самим начальством песней.

Хорошо сыгран эпизод, когда во время выступления Тумэна в затихший зал пытаются ворваться опоздавшие милиционеры, и билетерша, не оробев перед «нарушителями» в мундирах, стойко выдерживает их атаку.

Но кое-что в этой части фильма почерпнуто из старинного арсенала комедийных штампов. Это — традиционный старичок-гардеробщик, который, при-

хлебывая чаек, неторопливо вспоминает о том, как еще в шестнадцатом году здесь певал Шаляпин. Это — набивший оскомину стиляга, один из тех кочующих стиляг, что, почти не видоизменяясь, переходят из фильма в фильм. Здесь он выполняет служебную функцию проваливающегося абитуриента (еще бы, он ведь стиляга!).

Ясно, что важнейшей особенностью фильма-комедии являются комедийные характеры, неповторимые в своей индивидуальности, самобытные, иной раз сатирически-гротесковые, иной раз невинно-комические, но всякий раз вызывающие смех.

Между тем нередко отсутствие в фильме интересных комедийных характеров пытаются компенсировать комически эффектными трюками или ситуациями. Но «аттракционы», даже удачно придуманные, когда они не опираются на настоящий образный материал, тускнеют, перестают увлекать и смешить зрителя. Такие просчеты есть и в фильме «Песня табунщика».

Успехи и неудачи авторов картины еще раз заставляют задуматься над тем, как важно в комедийном фильме не утерять жанрового единства, не утратить того веселого огонька, который делает комедию комедией.

Хочется думать, что этот огонек будет в следующей работе творческого коллектива, создавшего «Песню табунщика».

И пусть продолжается начатый нашими мастерами штурм комедийного «пика», завоевание вершин чудесного, любимого народом жанра.

П. Московский

ЭПОПЕЯ О РАБОЧЕМ КЛАССЕ

Если вы видели этот фильм, то вспомните кадры в лесу, когда Маржка провожает своего мужа Тонду в Москву, на конгресс Коминтерна. Далеко за деревьями вспыхивает пламя раскаленного шлака, выброшенного на отвалы кладненского металлургического завода.

— Смотри, до чего красиво, когда наш Кладно в зареве, — говорит Тонда жене.

— Ты спишь и видишь свой красный Кладно, — отвечает Маржка. — Ты бы хотел, чтобы вся республика была красной.

— Так ведь и ты бы хотела! Я верю, так будет когда-нибудь. Обязательно будет! Но мы сами должны за это бороться.

Революционная романтическая мечта Тонды, которую мы ощутили не только в этих, но и во многих других кадрах фильма «Зарево над Кладно», не была беспочвенной. Для Тонды, руководителя кладненских пролетариев, весь смысл жизни — в борьбе за революционное преобразование общества. Он еще многого не знал, еще трудно было разобраться в истинном смысле поведения правых лидеров чешской социал-демократии, в стране еще не было коммунистической партии. Тонда ехал в Москву, в Коминтерн, к Ленину, чтобы своими глазами увидеть новый рабочий мир в России...

Политические бури Европы конца десятых — начала двадцатых годов не могли не отразиться на рабочем движении Чехословакии. Все пришло в движение, кончилось господство австро-венгерской монархии, была провозглашена республика, народ ждал новых реформ, коренного улучшения своего положения. Но за первой волной надежд и ожиданий пришло горькое сознание того, что упущено главное — власть не досталась рабочим. Социал-демократические лидеры очень много обещали, когда в октябрьские дни 1918 года пала монархия и рабочий класс гнал с заводов австрийских охранников. Эти лидеры и передали власть в руки национальной буржуазии. Рабочий класс Чехословакии отвернулся от правых социал-предателей и начал борьбу за свои права, за создание своей коммунистической партии.

Вот неисчерпаемая тема для художественного творчества! Вот возможность показать духовное богатство и силу чешских пролетариев, которые явили образцы повседневного революционного героизма!

Пролетариям революционного Кладно, центра металлургической и угольной промышленности страны, и посвятил Антонин Запотоцкий свой исторический роман-хронику «Красное зарево над Кладно», переведенный на русский язык и известный советским читателям.

Заманчивая мысль создать фильм по этому роману давно уже не давала покоя многим киноработникам Чехословакии. Жанр романа-хроники обещал немало трудностей на пути экранизации. Но тема увлекала, и было написано несколько сценариев разными

авторами. Владимир Влчек представил вначале не сценарий, а развернутую литературную заявку. Она-то и привлекла внимание рядом несомненных достоинств.

Но заявка не есть сценарий. Владимир Влчек рассказывал нам, что он написал семь вариантов сценария, которые его не удовлетворили, и снимал картину по восьмому варианту, в который теперь он мог бы внести новые улучшения... но поздно: картина готова. Она с успехом прошла по экранам своей родины, затем вышла за ее пределы, теперь демонстрируется у нас, в Советском Союзе.

Нам, советским людям, особенно дорого, что в фильме воссоздаются эпизоды живой истории революционных связей русских и чехов. В фильме нет кадров России, нет живого образа Ленина, с которым встречается Тонда. Но всюду чувствуется огромное влияние на чешских рабочих Великой Октябрьской социалистической революции, влияние ленинских идей, сила пролетарского интернационализма и рабочей солидарности.

Постановочный коллектив отказался от актерского воплощения образа Ленина, так как не считал, что он сможет достойно воспроизвести этот образ в небольшом эпизоде. Согласимся с тем, что это было правильно. Но Ленин незримо присутствует в фильме. Это особенно ощущается, например, во время разговора Тонды о Ленине с дочками, когда Тонда собирается в Москву, во время рассказа Тонды о пребывании в Москве, о его встрече с Лениным.

Маржка (артистка Власта Храмостова) получает письмо Тонды из Москвы и принимается за чтение. Перед зрителем взволнованное лицо артистки и ее глаза, пробегающие по строчкам письма, содержание которого передается голосом Тонды.

«ЗАРЕВО НАД КЛАДНО»



— Верю, твердо верю, шагая по разбитым тротуарам московских улиц, что социализм будет жить! Это твердая вера в то, что жизнь будет хороша, несмотря на то, что сейчас она трудна, сурова и полна лишений, эта вера, я думаю, и есть тот камень, на который опирается здание будущего.

Маржка перестает читать и задумывается.

Голос Тонды:

— Никогда не забуду своей встречи с Лениным...

— Скоро приедет! — шепчет дочь Тонды своей младшей сестренке.

Этот небольшой, но эмоциально наполненный эпизод волнует зрителя не только отличной игрой Власты Храмостовой. Проникновенно звучит голос Тонды (Иозефа Бека). Эпизод отделен от предыдущего и последующего паузой между музыкальными фразами, и это также способствует определенному настроению, подчеркивает значительность момента. Оператор снял артистку с наездом от среднего до крупного плана, и зрителю точно передается волнение героини, вызванное письмом Тонды из Москвы. Длина эпизода всего лишь 18 метров, но он убедительно доказывает, что не обязателен большой метраж для создания эмоционально насыщенной сцены, если продуманы и использованы все средства выразительности, необходимые для передачи содержания. Следует при этом иметь в виду, что столь положительный результат достигнут во внешне статичном эпизоде, где едва ли не все выражается лишь мимикой актрисы. Более того, главное назначение эпизода в том, чтобы подготовить переход к следующему...

После слов девочки: «Скоро приедет!» из затемнения возникает эпизод собрания. Тонда уже вернулся из Москвы и выступает перед рабочими с отчетом. Переход к этому собранию подготовлен. Сказанные за кадром слова: «Никогда не забуду своей встречи с Лениным»—сливаются со словами, которые произносит Тонда, уже видимый зрителями, выступающий на собрании. И слышит эти слова уже не одна Маржка, а все рабочие, сидящие в большом зале. «Товарищ Ленин и остальные делегаты II конгресса Коммунистического Интернационала шлют горячий революционный привет вам всем и всему чехословацкому пролетариату», — произносит Тонда под аплодисменты слушателей. Он говорит далее о верности кладненцев русской революции и о необходимости присоединиться к III, Коммунистическому Интернационалу.

В этом эпизоде, казалось бы, меньше филигранной отработки всех элементов внешней выразительности, нежели в предыдущем. Но эмоциональное воздействие возрастает. Идейное содержание речи Тонды, говорящего об исторических событиях, глубоко волнует участников собрания, а вместе с ними и зрителей фильма. Воздействует динамичный переход от маленькой комнаты с одним, по существу, действующим лицом (Маржка) к большому залу, заполненному людьми, и затем к следующему эпизоду, без промежуточных звеньев, только лишь через аплодисменты собрания: к митингу рабочих под открытым небом на территории завода. Снова выступает Тонда. Это как бы продолжение, развитие его речи, начавшейся текстом письма, продолжившейся собранием и завершающейся на митинге. Но это не одна и та же речь: слова о Москве и воспоминания о Ленине перешли (на собрании) в лозунги большого политического значения и вырастают (на митинге) в призывы к непосредственной борьбе за права рабочих. Тонда сообщил, что Народный дом в Праге занят полицией, типография опечатана, полиция напала на представителей рабочих.



«ЗАРЕВО НАД КЛАДНО»

Так вырастает тема большого общественного звучания. В этих эпизодах режиссеру пришлось работать с трудным для экранизации материалом, основой которого явилась речь оратора. Но В. Влчек и актеры успешно справились с задачей и достигли подлинно художественного выражения темы.

Успех фильма во многом зависел от исполнителя роли Тонды. Режиссер Влчек сделал правильный выбор, пригласив на эту роль артиста Иозефа Бека. Выбор оправдывался не только прекрасными внешними данными И. Бека, но и его жизненным и артистическим опытом.



«ЗАРЕВО НАД КЛАДНО»

Иозеф Бек двенадцать лет выступал на сцене Оломоуцкого театра, затем стал выступать в театрах Праги. В кино он впервые снялся в 1947 году в фильме «Сирена». Особое место в его творческой биографии занимает исполнение на театральной сцене роли чешского национального героя Юлиуса Фучика в пьесе Ю. Буряковского и роли литейщика Кроусского в фильме «Анна-пролетарка» режиссера К. Стеклого.

Фильм «Зарево над Кладно» показывает, что артист понял роль, вжился в образ, и творческие результаты его работы отвечают авторской характеристике героя.

Какими средствами в фильме раскрывается эта характеристика?

Режиссер и исполнитель роли Тонды Иозеф Бек делают все для того, чтобы охарактеризовать героя действием.

Вот он возвращается в Прагу после четырех лет войны и идет в Центральный секретариат социал-демократической партии. Первый вопрос, который он задает лидерам партии Немецу и Соукупу, это вопрос о национализации промышленности. Ответ правых лидеров означает, что они перестали думать о нуждах трудящихся. Тонде это становится ясным. Он ни слова не говорит лидерам партии, понимая бесполезность разговора. Но в ответ на «совет» Немеца снять красную ленточку с фуражки, Тонда лишь взглянул на ленточку и затем упрямо надел фуражку на голову. Этим действием, выразительно переданным актером, Тонда сразу определил свое отношение к «руководителям», открыто предающим дело рабочего класса.

К сожалению, сценарий давал не очень много возможностей актеру раскрыть характер своего героя посредством подобных деталей поведения. В сценарии — избыток диалога, слишком много внимания сосредоточено на речах и высказываниях героев.

Двадцать эпизодов, занимающих значительную часть картины, по основному своему содержанию — беседы или собрания, на которых обсуждаются проблемы рабочего движения. Оставим в стороне возможности иного драматургического решения, — очевидно, режиссер мог найти такие приемы, с помощью которых можно было передать в более действенной форме мысли, заложенные в этих эпизодах. Но, поскольку постановщик избрал определенный путь, мы вправе судить лишь о том, удачно или неудачно реализовал он свой замысел.

Неудачным мне кажется решение эпизодов, составляющих конец первой и всю вторую часть фильма: это—дискуссия, начатая рабочими в буфете Народного дома и продолженная Ванеком и Тондой дома у Ванека. Режиссер перебивает сцены дискуссии кадрами, не имеющими никакого отношения к самому спору. Тут использована тема сватовства Шадека к Резинке. По мысли режиссера, эта легкая, исполненная юмора история сватовства пожилого шахтера должна послужить своеобразной «разрядкой». Но на самом деле получилось, что тема Шадека мешает восприятию чрезвычайно важной сцены Ванека и Тонды. Здесь налицо просчет режиссера, тем более обидный, что во многих других сложных частях фильма В. Влчек сумел найти интересные решения.

Большую помощь постановщику оказал один из старейших и лучших чешских кинооператоров Ян Сталлих.

Просмотрев фильм, мы ощущаем, что показанный нам мир богат замечательными людьми, знающими, за что они борются, и смело идущими на эту борьбу.

Артисты И. Бек, Я. Пруха, Я. Войта, В. Бессер, В. Храмостова, Е. Ироушкова, В. Фабианова создали запоминающиеся образы Тонды, Ванека, Шадека, Вацлава, Маржки, Анчи, Резинки. Слабее в фильме, на наш взгляд, образы врагов рабочего класса. Схематическими чертами обрисованы правые лидеры партии, ограниченным демагогом выглядит Дубец. Правда, артист Р. Дейл сумел найти интересные краски для роли ренегата Вразека — рабочего, предавшего интересы своего класса.

Таковы в общем несомненные достоинства и некоторые недостатки фильма.

К сожалению, фильм не вполне удачно дублирован на студии «Ленфильм» (режиссер М. Короткевич). Артист В. Честноков, дублирующий И. Бека в роли Тонды, сухо, не эмоционально «читает» текст. Неясно, зачем понадобились значительные купюры в фильме, составившие в общей сложности 350 метров. Думается, что дублирование фильма должно предполагать более бережное отношение к оригиналу.

«Зарево над Кладно» — патриотический фильм, рассказывающий о славных страницах революционной истории чешского рабочего класса. Он не свободен от недостатков, но он дорог нам как произведение, продолжающее серию историко-революционных кинокартин, так много говорящих об истории и традициях рабочего класса Чехословакии. За это мы и благодарны нашим чехословацким друзьям.

М. Иофьев

ВМЕСТО БОЛЬШОЙ ПРАВДЫ

Принципы школы, созданной прогрессивными художниками итальянского киноискусства, исключают приблизительные решения. Нет более требовательного творчества, чем творчество, исповедующее правду: уклонение от истины ощущается нами мгновенно, несовершенство формы в этом случае обнаруживает даже беглый взгляд.

Фильм «На окраине большого города»—убедительный тому пример. Недостатки его особенно заметны потому, что его ставил Карло Лидзани. Дело, конечно, не в марке, не в подписи, дело в том, что Лидзани принадлежит к тому направлению в итальянской кинематографии, которое известно своими реалистическими устремлениями.

Тема фильма социальная, а сюжет — уголовный. В этом нет, казалось бы, противоречия, это обычный ход искусства, когда оно ищет резкого выражения конфликта: вспомним хотя бы «Преступление и наказание». Для итальянского кино это ракурс традиционный—он позволяет увидеть действительность без покровов.

Фильм Лидзани обнажает коренное общественное противоречие между людьми с окраины и людьми из богатых кварталов. Судья, прокурор, адвокат, с одной стороны, и подсудимый, мнимый убийца, с другой,—исконные недруги. Между ними нет искренности и понимания. Судебная ошибка едва не совершилась, и она была бы вполне закономерна. Государство, юриспруденция, «общество» противостоят безработному парню, даже если он обвиняется не в политическом, а в уголовном процессе. Фильм со своей точки зрения тщательно выясняет это, он находит и решение драмы, правда, в какой-то степени иллюзорное.

Адвокат Роберто Марини (Массимо Джиротти)—человек честный, порядочный, но он относится к подсудимому почти так же, как прокурор,—предубежденно и формально. Он и защиту ведет неверно, опровергая частности, но не сущность обвинения, безукоризненно с профессиональной точки зрения, но жестоко и поверхностно—с человеческой. Его поведение на суде получило одобрение старого юриста, отца его невесты, но оно смутило, больше того, оскорбило друзей и близких подсудимого.

Желая опровергнуть свидетельское показание Кали—одинокого старика, жалкого фантазера,— адвокат пренебрежительно унизил его человеческое достоинство, отнял у него крохи иллюзий. Самоубийство Кали отрезвило адвоката, заставило его пристальнее вглядеться в мир окраины. Он сделал выводы—его последняя речь полна неподдельной уверенности в невиновности подсудимого, она полна своеобразного пафоса. Адвокат расстается с невестой — капризной, холодной девушкой своего круга. Он отдает сердце бедной машинистке Луизе, упорной и убежденной заступнице мнимого убийцы. Роберто Марини не переходит из одного лагеря в другой. Он лишь преодолевает инерцию мышления, мешавшую ему увидеть действительность. Торжествует его гуманность, его честность, торжествует его живое чувство.

Что же открылось адвокату Роберто Марини на окраине большого города? Почему он изменил свои взгляды и привязанности?

Он понял скрытую человеческую драму смешного, нелепого оборванца. Оценил трогательную преданность жены подсудимого Джины — простой, бесхитростной, наивной, но в то же время чистой и чут-

кой. Некрасивая, грубоватая женщина, она способна покорить ясностью почти детской души, откровенностью страдания и радости. Джульетта Мазина играет ее без оттенка идеализации, она рисует вульгарного, примитивного, но по-своему прекрасного человека.

Адвокат почувствовал тонкую прелесть, грацию и сердечность Луизы (Марина Берти), ее бескорыстное стремление помогать людям. Готовность к взаимной выручке, кровная заинтересованность в судьбе, казалось бы, постороннего человека, своего соседа, отличает персонажей картины — жителей окраины. Там, где адвокат вначале видел лишь грубость и нищету, перед ним засветилась человечность. Герой открывает как бы новую страну.

Кажется, именно так понимали свою задачу авторы фильма. Смысл их работы — в традиционном для итальянского прогрессивного кино утверждении человечности. Марио Илари (Мишель Журдан) — не преступник, хотя все улики говорят против него. Окраина — это не только грязь и тупость. Люди могут понять друг друга, даже если живут в разных концах города, стоит только пристальнее вглядеться в лицо каждого человека. Золотые россыпи верности, самопожертвования открываются там, где найти их никто не ожидал. Фильм по-своему развивает демократическую тему итальянского киноискусства.

Однако, он развивает ее не вполне целеустремленно. Люди остаются людьми даже в убогой, страшной атмосфере безработицы и бездомности—этот мотив прозвучал в фильме убедительно и полно. Однако герои как будто примирились с тягостной действительностью.

Финал фильма рисует радостную встречу Марио Илари, освобожденного из заключения; человечность и правда на этот раз победили, счастливые надежды исполнились. Но ведь ничто не изменилось—те же лачуги, те же лохмотья, впереди—та же нищета. Фильм как бы узаконивает существующее положение вещей.

С точки зрения авторов фильма важно только благородство человека, почти несущественны условия жизни. Герои дорожат иллюзиями, без них они погибают. Но они не ведают протеста и борьбы. Они не знают будущего. В отличие от лучших произведений итальянского «неореализма», фильм Лидзани не открывает перспективы. Социальные проблемы он переводит исключительно в плоскость этическую.

Так, например, обрисованы преступники — мужчина почти ломброзовского типа, бесчеловечный и угрюмый, женщина — жестокая, чувственная. Они преступники по природе, так же, как другие по природе добры... Трудно с этим согласиться. Тем более что именно итальянское кино блестяще раскрыло социальную природу преступлений.

Авторы фильма как бы принимают также и те явления, которые, очевидно, заслуживают протеста — бесплодные фантазии обездоленных бродяг, духовную ограниченность подсудимого Марио Илари. Характер народа не раскрывается в фильме как характер творческий. Но итальянское кино в своих лучших произведениях учит любить порыв и протест, красоту и доблесть обыкновенного человека. Отказаться от этого — значит, обеднить и правду жизни и палитру искусства.

Белье, развешанное на дворе, улочки и пустыри, хриплые звуки аккордеона в дешевом баре, усталые лица, темные спецовки, тесные квартирки — таков жизненный фон многих итальянских фильмов. Многочисленные подробности быта получают художественный смысл благодаря характерам — живописным, богатым, сложным. В лучших фильмах Италии фон не поглощает героев, напротив, он оттеняет их по контрасту, он создает им атмосферу.

В фильме Лидзани образы не стали достаточно емкими, поэтому детализация кажется самодовлеющей, воспринимается как дань обязательной традиции. Куча детей у чудака-отца, подросток, угадывающий секреты старшей сестры, дом, который строится из щебня, сенсационные возгласы газетчиков, мягкая улыбка финала — это все мотивы знакомые. Не все они необходимы фильму, не всегда они служат главной мысли. Они не в силах сформировать полностью действие «На окраине большого города», рядом с ними в фильме существуют сюжетные и изобразительные решения совсем другого плана, идущие от опыта банальной кинопродукции. Две возлюбленные энергичного адвоката — бездушная барышня и обаятельная труженица; гангстеры, выстрелы, побег, погоня, залихватская драка — это «реализм», давно уже ставший условностью. Язык фильма не вполне органичен, порой он вял и бесцветен.

Творческий метод прогрессивных мастеров итальянского киноискусства предполагает зрелость идей и смелость мастерства. Итальянские художники не должны покидать завоеванную ими высоту.

СПОРЫ О КИНОКОМЕДИИ

В № 3 журнала «Искусство кино» была опубликована запись беседы собравшихся «за круглым столом» режиссеров, сценаристов, актеров и критиков о проблемах советской кинокомедии. Продолжаем обсуждение этих вопросов.

Климентий Минц

НА ЛИНИЮ ОГНЯ!

В советской кинематографии — замечательная пора творческих исканий. Такое время вызывает много споров, размышлений и заставляет художников, оценивая настоящее, вспомнить прошлое и задуматься о будущем.

Служению высоким идеалам народа, строящего коммунизм, должен посвятить все свои мысли, все свои чувства, всю свою деятельность советский художник. Его место — на линии огня.

Количество комедийных фильмов сейчас резко увеличилось. За последние два-три года мы выпустили около тридцати полнометражных и короткометражных комедий. Это — «Верные друзья», «Укротительница тигров», «Солдат Иван Бровкин», «Максим Перепелица», «Мы с вами где-то встречались», «В один прекрасный день», «Драгоценный подарок», «На подмостках сцены», «Безумный день», «За витриной универмага», «Карнавальная ночь» и многие другие.

Такое количество комедий — факт сам по себе отрадный, особенно после долгих лет пассивности комедийного жанра. Отрадно и то, что почти все эти комедии посвящены современным темам. Приятно отметить, что появились новые режиссерские имена.

Но если серьезно задуматься о дальнейших путях советской кинокомедии, то было бы очень важно разобраться в некоторых общих недостатках, характерных для многих наших фильмов.

Каковы же эти недостатки?

УПРЕК ДРАМАТУРГАМ

Самая большая беда нашей комедии — мелкотемье. Мы топчемся где-то в тематическом захолустье.

До тех пор, пока мы будем ориентировать наших комедиографов на малосодержательные темы (а такие советчики есть!), вряд ли мы поможем отечественной комедии занять подобающее ей место в советской общественной жизни.

Вспомним многовековую историю комедийного жанра.

Народная комедия — это итальянская комедия масок, простонародные политические фарсы, французский ярмарочный театр, скоморошьи представления на Руси и русские балаганы, преисполненные буйного веселья и социального смысла.

Интересно, что Никколо Барбьери (Бельтраме), виднейший деятель народной комедии масок, писал: «Комедия — увеселение приятное, но не шутовское, поучительное, но не неприличное, шутливое, но не наглое...». «Цель актера — приносить пользу, забавляя». И очень жаль, что эти замечательные традиции народной комедии так мало нами изучаются.

Я уже вижу на лицах некоторых эстетов и снобов, читающих эти строки, ироническую улыбку и слышу скептические возгласы: «Комедия масок... Балаганы... Так-так...».

«...А почему же вы так презрительно относитесь о балагане? Еще это вопрос, точно ли

всякая прилизанная драма, даже хоть бы в ней все три единства соблюдены были, лучше всякого балаганного представления. Относительно роли балагана в истории театра и в деле народного развития мы еще с вами поспорим» — вот что писал великий русский критик Н. Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве».

Народная комедия «развлекала, поучая». Она была в лучшем смысле этого слова тенденциозной. Это и сделало ее народной и любимой народом.

Советская комедия должна быть программной. Она должна принять участие в исторической битве прогрессивных идей против сил реакции и против мракобесия во всех его проявлениях как в быту, так и в общественной жизни.

Оружие комедии — смех!

О силе этого оружия я предоставляю судить каждому человеку, особенно в те минуты, когда над ним смеются окружающие.

О силе этого оружия писал В. И. Ленин в своей статье «Лучше меньше, да лучше», рекомендуя бороться с бюрократизмом, со зловредными деяниями бюрократов, хищников, рвачей и спекулянтов: «В самом деле, почему не соединить приятное с полезным? Почему не воспользоваться какой-нибудь шутливой или полушутливой проделкой для того, чтобы накрыть что-нибудь смешное, что-нибудь вредное, что-нибудь полусмешное, полувредное и т. д.?».

Вот вам и направление для комедии.

Все ли наши комедии выполняют свое общественное назначение?

Мы много говорим в своих комедиях, но мало высказываем, и летаем поэтому невысоко, напоминая этим единственную говорящую птицу — попугая.

Из всех птиц самая разговорчивая — попугай. Летает же она ниже всех.

УПРЕК РЕЖИССЕРАМ

Второй упрек я обращаю к режиссерам.

Многие из наших комедий страдают недостатками, которыми они обязаны уже не комедиографам, а режиссуре.

Какие это недостатки? Натуралистическое воспроизведение жизни, серость, отсутствие комической фантазии, несовершенство формы, неопределенность жанра, потеря великих традиций народной комедии, незнание техники и приемов смешного и однообразие стилей.

Режиссерский замысел постановки должен заключаться не только в декларации режиссера о том, что он собирается поставить картину на высоком идейно-художественном уровне. А в большинстве случаев режиссерские экспликации больше ничего и не содержат в себе.

Казалось бы, режиссерская экспликация должна содержать: изложение режиссерского ви́дения литературного сценария, то есть режиссерское прочтение пьесы; трактовку действующих лиц; жанровое решение; поиск пластического образа фильма; метроритмические разметки; музыкальное решение; переходы от эпизода к эпизоду не путем технической склейки, а нахождение смысловых монтажных стыков; цветовые решения и т. д.

Это все необходимо для того, чтобы наиболее точно и художественно интересно выразить авторский замысел, идею произведения.

Перелистывая «Ежегодник МХАТ» за 1943 год, я читаю: «Когда мы начинаем думать о цвете — (это пишет И. Я. Гремиславский о поисках В. И. Немировичем-Данченко нового оформления к «Трем сестрам»), — у всех нас с Чеховым, с Художественным театром, со стилем того времени ассоциируется серо-зеленый, желтоватый. Пробуем даже коричнево-осенний...».

Много ли нам приходится слышать от наших режиссеров о цвете, когда они ставят цветные фильмы? Очень мало. И в результате почти ни в одной картине не ощущаешь цветового решения. Они сняты методом натуралистического воспроизведения красок действительности. И не удивительно, что многие наши творческие работники высоко оценили цветовое решение французской картины «Мулен-Руж», снятой в палитре Тулуз-Лотрека.

Нигилизм по отношению к форме художественного произведения явился предпосылкой распространения натурализма в нашем искусстве, хотя некоторые искусствоведы и пытались выдавать его за социалистический реализм.

Натуралист видит «предметы так, как они есть».

Невольно приходят на ум слова Гоголя: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него

необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина».

Поэтическая разгадка предмета и есть задача художника-реалиста.

Гоголь не боялся отправить кузнеца Вакулу верхом на черте. И разве от такого способа путешествия, несмотря на свою фантастичность, гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» потеряли что-нибудь в своем реалистическом звучании?

Разве комедии Чаплина, несмотря на клоунскую условность костюма, походки, лишены реализма?

Вспоминаются слова В. И. Ленина: «Фантазия есть качество величайшей ценности...»

«Напрасно думают,—писал В. И. Ленин,—что она нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна, даже открытие диференциального и интегрального исчислений невозможно было бы без фантазии».

Этого-то необходимейшего качества часто и не хватает нашим режиссерам. Нет фантазии, нет полета мысли, нет игры ума — вот он и плетется по дороге натурализма, как стреноженный конь.

Иллюстративное воспроизведение литературного сценария лишает картину комического каскада, рожденного фантазией режиссера и актера.

Беседуя с самыми разными режиссерами об их постановках, только и слышишь, как они с увлечением переделывают сценарии. Это иногда необходимо. Но хотелось бы услышать вдохновенный рассказ режиссера о том, как он видит художественный образ постановки.

В процессе съемки, если не получается сцена, режиссер прежде всего составляет телеграмму с вызовом сценариста: «Вылетайте нужен новый текст привет». Ему и в голову не приходит, что иногда не в тексте дело, что он не нашел художественного решения сцены, что любовная сцена — это не только когда герои на крупных планах под звуки скрипки смотрят друг на друга.

О КОМЕДИЙНЫХ ЖАНРАХ

Нигилизм по отношению к средствам кинематографической выразительности постепенно привел к резкому уменьшению разнообразия комедийных жанров. На наших экранах живет сейчас главным образом музыкальная комедия.

Задаешь вопрос режиссеру: «Вы что ставите?»

— Комедию, — отвечает тот с грустной миной, многозначительно покачав головой.

— Какую? — спрашиваете вы.

Не задумываясь, один режиссер отвечает: «О летчиках!» Другой говорит: «О самодеятельности!» И никто почти не отвечает на ваш вопрос: «Какую комедию?» Музыкальную? Эксцентрическую? Бытовую? Героическую? Романтическую? Комедию-сказку? Фарс? Памфлет? Комическую?

Жанровые решения очень часто в малой степени волнуют режиссера, и работает он на авось, приблизительно.

Так как постановка комедии всегда проходит с большими трудностями, то обычно применяют рецепт: «побольше песен!»

А комедия подчас все равно идет на дно, как топор, но зато с песнями.

Вместо того чтобы в самом начале постановки внимательно разобраться в жанре, в стиле, в тех или других средствах выразительности, все, начиная с режиссера, директора и кончая художественным советом, с увлечением переделывают сценарий. Это какая-то цепная реакция, охватывающая все звенья.

Мне кажется, надо уделять больше внимания режиссерской деятельности и направлять ее на интересы, связанные с профессией режиссера.

Что такое сегодня режиссерский сценарий?

Это переделанный режиссером литературный сценарий, где на всякий случай, для сметы, на втором плане пасутся отары овец, танцует ансамбль пляски, а в таежном селе стоят у избы несколько шикарных автомашин. Номер за номером мелькают кадры, как телеграфные столбы в окне поезда. Но, в сущности, мы читаем тот же самый литературный сценарий...

Вспомните режиссерскую разработку К. С. Станиславского «Чайки» Чехова и «Отелло» Шекспира. Почитайте режиссерскую разработку «Броненосца «Потемкин». Это же настоящая партитура, а не работа литературного переписчика. Перелистайте режиссерский сценарий комедии «Цирк» Гр. Александрова. Это ведь огромная книга, с тщательно разработанным постановочным сценарием, с зарисовками кадров, с музыкально-ритмической разработкой вещи. Чувствуется, что режиссер вложил в эту работу много труда, любви, вдохновения и мастерства. Каче-

ство картины было во многом предопределено этой работой.

Режиссерские сценарии Чаплина насчитывают по нескольку сот страниц.

Анализируя наши комедии, мы стали валить в одну кучу недостатки сценария и постановки. Пора нашим критикам серьезнее отнестись к разбору комедий и научиться отличать работу драматурга от работы режиссера.

ЦЕПНАЯ РЕАКЦИЯ

Что же происходит со сценарием комедии, прежде чем он поступает в производство?

В лихорадочном процессе переработки сценария участвуют одиночки, группы людей и целые коллективы. Каждый жаждет внести свою ложку меду. Это искреннее желание. Никого нельзя заподозрить, что он хочет испортить сценарий.

Режиссер исторических эпопей и батальных картин настойчиво советует вам уйти из камерной обстановки, из четырех стен, на просторы степей и равнин. «Зачем, — кричит он, — показывать семейный конфликт, замкнувшись в небольшой квартирке? Где же масштаб? Где исторический фон?»

Другой член художественного совета, представитель музыкального жанра, советует вам ввести в картину побольше песен, куплетов, музыки.

Цепная реакция постепенно охватывает все звенья. В кабинет директора студии вбегает человек по поводу своего давнего заявления на предоставление ему квартиры. Узнав, что здесь происходит переделка сценария, он тут же включается в этот процесс и предлагает для обострения действия оставить главную героиню вашего сценария без жилой площади (это его личная тема!). Проходит время, вот уже обсуждается шестой вариант сценария, и все присутствующие единодушно заявляют, что первый вариант был самый лучший, но уже теперь поздно к нему возвращаться.

Джек Лондон не без иронии пишет в предисловии к роману «Сердца трех»: «...нет такого мужчины, женщины или младенца, которые бы не считали себя вполне созревшими для написания сценария...».

Комедия, особенно кинематографическая, не делается в одиночку. Кинокомедия во многом — произведение коллективного труда. Но не нужно это понимать вульгарно. Комедия требует самого бережного отношения к индивидуальности автора, режиссера, актера.

КАК СОЗДАЮТСЯ ЗВЕЗДЫ?

Представьте себе, что Чаплин снимался бы в сценариях, созданных не специально для него, а в случайных ролях. Вряд ли человечество имело бы это «чудо искусства XX века», каким является Чаплин.

Можем ли мы надеяться на появление нового такого «чуда»?

Чудо может произойти, если его хорошенько подготовить. Тем более что мы располагаем замечательным созвездием талантливых комедийных актеров. Я напоминаю их имена: И. Ильинский, Э. Гарин, Л. Свердлин, С. Филиппов, М. Жаров, В. Лепко, К. Сорокин, Ф. Раневская, Л. Касаткина, И. Вицин, О. Попов, А. Райкин, А. Белов...

Создание комедийного сценария без прицела на определенных актеров редко приводит к желаемому результату.

К сожалению, если мы и пишем сценарии с расчетом на определенных актеров, то обычно поверхностно «подгоняем» роли в соответствии с установившимся представлением о том или ином актере.

Работая сейчас над своей новой комедией «Ледоход» (в творческой мастерской комедиографов при Сценарной студии), я провел несколько предварительных бесед с некоторыми актерами, о которых думал, начиная эту работу. В частности, обмениваясь мнениями с И. В. Ильинским об образе главного героя комедии, я выслушал важные замечания этого выдающегося актера. Он справедливо заметил, что я, сочиняя свою комедию, не должен подгонять роль к установившемуся представлению об Игоре Ильинском: «Напишите такую роль, чтобы мне было трудно ее сыграть, а не легко!»

Актер поставил перед драматургом задачу, еще не решенную им, актером, в искусстве.

Находясь в киноэкспедиции, снимавшей «Медовый месяц», я рассказывал сюжет «Ледохода» режиссеру Н. Кошеверовой и актрисе Л. Касаткиной. Любопытно, что и Касаткина, раздумывая об одной из ролей

«Ледохода», высказала такие же мысли, как и И. Ильинский: «Только бы не повторить себя. Мне хочется трудную роль. Во всех отношениях».

Только бы не повторить себя!

Позвольте, а Чаплин? Разве он не повторяет себя? Походка, котелок, стоптанные башмаки, бамбуковая тросточка... Да, это его «визитная карточка»! Но Чаплин поднялся от комической маски до уровня социального образа, продолжая исторические традиции народной комедии.

Да, как будто он и не меняется из картины в картину. Но кто он? Это уже не только комическая маска — это социальный образ, преисполненный глубокого смысла, образ огромного общественного значения. Картины Чаплина — это своеобразная Одиссея маленького человека капиталистического общества.

Так же не нужно менять свой облик герою народного кукольного театра: Панчу в Англии, Карагезу в Турции и у нас — Петрушке. Правда, Петрушка борется активнее, чем Чарли. А. М. Горький подметил, что он побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен.

Одно дело — когда актер повторяет себя в случайных ролях, другое дело — когда он, поддерживаемый усилиями комедиографа и режиссера, поднимается до создания комической маски — комического характера — комического общественного типа или образа, что еще выше.

Такие попытки у нас делались.

Ильинский—Бывалов—это не просто роль, это попытка изобразить некий общественный тип с отрицательным зарядом. Этого же Ильинского — Бывалова мы узнаем в Огурцове из комедии «Карнавальная ночь» и рады успеху драматургов и актера.

Но во главе народной комедии всегда выступал герой с положительным зарядом. Всячески приветствуя появление Бывалова на экране и вместе с тем задумываясь о дальнейших путях отечественной комедии, мы сознаем, что перед нами встает задача создания комедийного героя, которого народ глубоко любит.

Герой народной комедии — богатырь, преодолевающий препятствия и трудности на пути к счастью.

Вы поглядите, какую игрушку создал народ — «ванька-встанька»! Что это такое? Как вы его ни толкайте, ни щелкайте, ни валите на землю, все равно «ванька-встанька» покачнется и поднимется.

Обратимся теперь не к игрушке, а к русской сказке. Кто является ее героем? Иванушка-дурачок! Он совсем не дурачок, это надо понимать иносказательно.

Когда зарождался средневековый простонародный сатирический фарс, многочисленные шутовские труппы прикрывались от преследования церкви такими названиями, как «Орден дураков» или же «Беззаботные ребята» (Парижская корпорация). Их, однако, никак нельзя было назвать дураками или беззаботными ребятами.

Нам оставлено замечательное наследство. Нужна глубокая творческая разведка и в представления русских скоморохов, и в итальянскую комедию масок, и в средневековый простонародный фарс, и в театр Аристофана, и в клоунаду, которая рождала комические маски, и в пантомиму, и в народный фольклор.

Но, конечно, всего этого будет недостаточно для создания советского комедийного героя. Нужна еще более глубокая творческая разведка в действительность, непосредственно в самую жизнь. Нужен творческий поиск.

Искомые результаты не приходят сразу ни в науке, ни в искусстве.

Какая огромная дистанция от Антоши Чехонте до Антона Павловича Чехова, от ранних постановок К. С. Станиславского до «Чайки», от первых постановок Сергея Эйзенштейна в театре Пролеткульта до «Броненосца «Потемкин».

Не понять ранний период художника, находящегося в творческих поисках, может только невежда. Это равносильно тому, чтобы объявить сейчас первый аэроплан Можайского полной ерундой—так он еще плохо летал. Но это была заря авиации!

Право на эксперимент должно быть обеспечено художнику.

Без экспериментальной работы в области жанра советской комедии, актерских проб комических масок, без смелого творческого поиска народного героя советской комедии, переходящего из картины в картину, трудно будет обойтись.

Это не бесплодный, абстрактный эксперимент. Такой нам и не нужен. Это творческая экспериментальная работа, связанная с решением определенной идейной и художественной задачи.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КАДРАХ...

Мы испытываем нехватку комедийных режиссеров.

Режиссеры старшего поколения Г. Александров, И. Пырьев, Б. Барнет не ставят комедий.

Большинство молодых талантливых режиссеров работает в других жанрах искусства.

Так, например, неплохо дебютировавший в области короткометражной комической режиссер В. Ордынский ринулся в драму. Режиссер Э. Рязанов, выступивший с комедией «Карнавальная ночь», сейчас ищет драматический сценарий. Молодые комедийные театральные режиссеры К. Воинов и С. Колосов, привлеченные к работе в кино, ходят по коридорам студии в поисках драмы.

М. Калатозов, сделавший хорошую комедию «Верные друзья», для своей следующей постановки выбрал сценарий Н. Погодина «Первый эшелон».

Положение такое угрожающее, что комедиографы из-за отсутствия комедийных режиссеров, видимо, будут вынуждены сами взяться за постановку своих комедий.

В последнее время широко развивается кинолюбительство. Зародились десятки самодеятельных киностудий. В печати уже появилось много сообщений об их постановках. Учитывая, что среда театральной городской и сельской самодеятельности дала много славных имен, украсивших советское искусство, есть все основания ожидать, что начавшееся широкое массовое самодеятельное движение в области кино порадует нас новыми талантами.

Самое примечательное в этом движении то, что самодеятельные киностудии начали свою работу с хроники и с постановки комедий.

Самодеятельное искусство — это богатая, неисчерпаемая сокровищница народных талантов.

«Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности (разрядка наша. — *К. М.*), — пишет великий русский драматург А. Островский, — когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке; когда нет почти ни одного явления в народной жизни, которое не было бы схвачено народным сознанием и очерчено бойким, живым словом... Такой народ должен производить комиков и писателей, и исполнителей» (разрядка наша. — *К. М.*).

Сейчас самая пора подхватить это замечательное самодеятельное движение масс в области киноискусства, помочь этому движению, организовать шефство как со стороны киностудий, так и отдельных мастеров кинематографии, внимательно ознакомиться с картинами любителей, всемерно развивать этот чудесный почин масс и восстановить для этой цели некогда существовавшее добровольное Общество друзей советского кино (ОДСК).

ТЕМАТИЧЕСКИЕ МЕЧТАНИЯ

Просматривая тематические планы наших киностудий по жанру комедийных фильмов, я несколько встревожился. Дело в том, что на 1957/58 год запланировано очень мало комедий.

Читая эти планы и думая о будущем, хочется немного помечтать. Я позволю себе, как комедиографу, несколько пофантазировать на страницах кинематографического журнала. И, если кое-что из моих тематических фантазий увлечет комедиографов и режиссеров, я буду считать, что недаром занял место в этом номере.

Мне кажется, что было бы интересно сделать музыкальную комедию или же обозрение на материале VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, который пройдет под лозунгом борьбы за мир, за дружбу между народами.

Для создания такого сценария нужны коллективные усилия трех-четырех комедиографов, учитывая жанр произведения.

Фантастическая комедия о первом полете на Марс или на Луну... Хорошо бы создать такой фильм до того момента, когда операторы Центральной киностудии хроники будут снимать это событие в действительности. А ведь не за горами этот день!

Серия комических фильмов с постоянным героем...

Возможно, это любимый народом Максим. Сегодня он персональный пенсионер. Он живет на всем готовом. Обеспечен. Ему не надо работать. Вот он в своей комнате, у окна, с гитарой в руках, напевает всем нам знакомую песенку: «Крутится, вертится шар голубой...».

Максим сегодня — старик с бородой, но по-прежнему озорным и воинственным огоньком поблескивают его глаза. Что-то происходит на улице, и Максим, бросив гитару, выбегает из дома и вмешивается во взволновавшее его уличное происшествие.

У него по-прежнему беспокойная душа.

Ему не сидится на пенсии. Хоть он и не работает, но он активно включается в жизнь, стараясь ее улучшить, и на этом пути претерпевает различные комические происшествия поучительного характера.

Можно было бы создать целую серию картин с участием Максима.

...Мы успешно экранизировали русский эпос («Илья Муромец»). Сейчас на студии «Мосфильм» делается картина по мотивам карело-финского эпоса «Калевала». Все это очень интересно. Но вместе с тем, думая об экранизации классических комедий, как можно пройти мимо таких бессмертных произведений Аристофана, как «Мир» и «Ахарняне», бичующих поджигателей войны и воспевающих мирный уклад жизни.

В 1954 году Всемирный Совет Мира праздновал 2400-летие со дня рождения великого «отца комедии» Аристофана, произведения которого входят в золотой фонд мировой культуры.

Публицистическую целеустремленность и высокое значение его чудесных комедий отмечали Гоголь и Белинский, Герцен и Чернышевский.

Ряд комедий Аристофана направлен против военной партии и посвящен восхвалению мира. Среди них по праву занимают выдающееся место такие комедии, как «Ахарняне», «Мир», «Лизистрата».

Всемирный Совет Мира своим решением о праздновании юбилея Аристофана подчеркнул, что его сатирические комедии, разоблачающие зачинщиков войны и восхваляющие мир, сохраняют огромное значение для наших дней.

И не удивительно, что на одном из всемирных фестивалей молодежи и студентов были показаны отрывки из этих комедий.

Форма комедий Аристофана таит в себе неисчерпаемые возможности для кинематографической постановки. Знаменитый аристофановский хор, действующий от автора, дает гораздо большие возможности, чем часто применяемый сейчас прием «голоса за кадром».

Но можно ли экранизировать эти комедии?

Нужно написать оригинальный сценарий по мотивам двух комедий Аристофана — «Мир» и «Ахарняне».

Это не так просто. Должен быть найден творческий ключ к этой постановке. Главные акценты должны быть расположены там, где обстановка и характер действия будут близки современному зрителю.

Прежде всего — это дебаты в Народном собрании в Афинах, где идут «бои» между двумя партиями—военной партией и партией мира, где также действует «машина для голосования», где оратор вытаскивает из-под хитона... песочные часы и ставит их на трибуну, чтобы не нарушить регламента, и где председатель останавливает его возгласом:

— Гражданин, ваш песок истек!

Олимпийские игры. Древнегреческие «болельщики» на стадионе. Конная милиция... простите, обмолвка,— всадники в коротких хитонах сдерживают толпу перед входами стадиона и т. д.

Все это в большой мере приблизит сатирическую комедию Аристофана к сегодняшним дням.

Конечно, работа предстоит трудная. Но если делать ее, то делать смело, памятуя о том, что Аристофан очень публицистичен. Здесь-то, видимо, и лежит творческий ключ к открытию Аристофана в XX веке.

Размышляя о дальнейших путях отечественной комедии, я полагаю, что одной из главных задач является создание советского народного комедийного героя.

Передовые идеи советского общества должны быть взяты на вооружение нашей комедией.

Как блестяще и точно подметил Бальзак в своем этюде о Стендале: «И д е я, с т а в ш а я п е р с о н а ж е м (разрядка наша.— *К. М.*),—это искусство более высокое».

Что же это практически означает для советской кинокомедии?

Несомненно, что Бывалов из прекрасной комедии Г. Александрова «Волга-Волга» — это идея, ставшая персонажем. Но персонажем отрицательным, вобравшим в себя худшие стороны нашей действительности. Не подумайте, что я выступаю против создания таких персонажей. Нет! Я хочу сказать, что герой народной комедии, вернее, народный герой комедии,— всегда положительный персонаж. Народный комедийный герой — это прогрессивная идея, ставшая персонажем, но

боже вас упаси изобразить этого народного героя одной розовой краской.

Я думаю, что настало время начать работу над созданием народного комедийного героя.

Мне думается, подлинная смелость художника, подлинный дух новаторства, особенно в комедии, состоит именно в утверждении передовых, прогрессивных идей.

Не бог весть какой труд бойко описать бюрократа!

Давайте-ка попробуем бойко, с фантазией описать хорошего человека (героя!).

Подлинным новатором в отечественной комедии окажется тот художник, который сумеет воплотить передовую идею в художественный образ, то есть создать народного комедийного героя, следуя великим традициям комического жанра.

Это самый трудный путь — путь творца-изобретателя.

Может быть, мы и не решим эту задачу. Но хотя бы поставим себе цели, начнем думать в этом направлении, искать, экспериментировать...

Если мы возьмем за образец героя народной комедии, созданной в капиталистическом обществе Чаплином, — всемирно известный образ маленького Чарли, то давайте подумаем над таким вопросом: в чем же должно состоять коренное отличие советского героя народной комедии от комической маски, нашего комедийного образа от образа Чарли?

Чарли ищет счастья только для одного себя.

Наш герой ищет счастья не только для себя, он устраивает счастье и для окружающих.

Чарли одинок в борьбе за лучшее будущее...

И не случайно в беседе с Эйзенштейном на вопрос Сергея Михайловича:

— Кого вы любите из зверей?

— Волка,— ответил Чаплин без паузы.

Одинокий голодный волк — и весь мир, все общество, начиная с полицейского на перекрестке и кончая милиционером, все против него.

Наш герой не одинок в борьбе за светлое будущее. Он в коллективе!

С ним — коллектив!

Этого героя не создать при помощи ведра с розовой краской. Не создать его и при помощи ведра с черной краской. Здесь нужны все краски, которыми располагает природа.

Откуда придет наш герой?

Из колхозной деревни или из города?

Чем он занимается?

Вы его увидите и за трактором...

И в ракете, которая вылетит из Калуги на Марс.

Вы его найдете и в загсе, где он регистрирует счастье и горе.

Будет он и в отделе бюро жалоб.

Вы его увидите и в качестве гида.

И в автобусе дальнего следования Москва—Крым.

Мы его встретим и на целине...

И на фестивале...

Вот он строит с компанией своих товарищей по работе жилой дом.

Что ему надо? Чего он ищет? Что хочет? Чего добивается?

Он одержим одной идеей — сделать жизнь лучше, совершеннее, приятнее, будь это парк культуры, кружок самодеятельности, бюро жалоб, загс, учреждение, завод и т. д., и т. п.

Какая же центральная идея, какая же главная мысль должна, по замечательному выражению Бальзака, стать персонажем?

Совесть советского гражданина-патриота, совесть народа, которая тянется к лучшему, совершенному, которая борется с отсталым, реакционным.

Совесть должна быть воплощена в герое народной комедии.

Трудно создать, очень трудно создать положительного героя, особенно героя народной комедии.

Художественная мысль в поисках наилучшего способа выражения положительного идеала никогда не находила его в лобовом решении.

Профессор Полежаев — эксцентричен.

Чапаев — чудаковат.

Максим — с озорством.

Положительный герой — это не ангел, слетевший с пасхальной открытки...

Может быть, мои мысли и предложения покажутся кому-то спорными. Но обмен мнений по таким творческим заявкам, несомненно, будет полезным делом. Не менее полезным, чем статьи о том, что нам нужна хорошая комедия. Я надеюсь, что и другие комедиографы также поделятся своими творческими предложениями на страницах журнала. И думаю, что дискуссия вокруг них принесет практическую пользу делу развития советской кинокомедии.

Л. Фрадкин

СПОР О КИНОКОМЕДИИ

ПОВОД ДЛЯ СМЕХА

Не так давно нам довелось на несколько часов попасть в странно устроенный миниатюрный мирок. В нем не было злых, преступных людей и не существовало крупных, трудноисправимых пороков, если не считать одного — глупости.

Порою в этом мирке происходили различные отрицательные явления, но причиной их являлась не злая воля того или другого человека, а только его глупость, лень, легкомыслие, рассеянность, болтливость и некоторые другие совсем мелкие недостатки характера.

Глупость играла особенно большую роль в жизни таких людей — она не только объясняла их дурные поступки, но, как это ни странно, очень часто и оправдывала их. Мы видели, например, глупых бюрократов, глупую мещанку и сплетницу, глупого лентяя, и все они нисколько не беспокоились о своей судьбе, а жили припеваючи.

Многое из того, что мы успели увидеть за несколько часов, и до сих пор остается не совсем понятным. Особенно удивительно, что никто из встреченных нами лиц даже и не пытался скрыть свои недостатки.

Люди торопились рассказать о тех или других грехах, напрашивались на исповедь. Эта поразительная откровенность иногда обезоруживала нас. Слова обличения и осуждения замирали на наших устах и становились ненужными, так как сами осуждаемые вовсе не запирались: они без всякого стеснения, с каким-то детским бесстыдством демонстрировали свои пороки. Однако их признание вовсе не было покаянием. И мы до сих пор не можем понять, с какой целью предпринималось такое саморазоблачение.

Спешим рассеять возможные недоумения. Тот мир, о котором мы говорим, вовсе не сон и не порождение фантазии. В нем живут и действуют герои нескольких кинокомедий, выпущенных на экраны за минувший год. Мы его воспринимаем как вполне реальную абстракцию, поскольку эти кинокомедии во многом очень похожи друг на друга, во всяком случае при оценке их вполне возможно сделать ряд обобщенных выводов.

И первый из них напрашивается сам собой. Новые комедии слишком примитивны, наивны и схематичны. Жизнь изображается в них в каком-то удивительно упрощенном виде. Явления, показанные в кинокомедиях, так же похожи на подлинную действительность, как игрушечная модель похожа на реальную машину.

И, глядя эти фильмы, мы невольно вспоминаем тот идеал комедии, о котором писал Гоголь:

«...Есть комедия, верный список общества, движущегося пред нами, комедия, строго обдуманная, производящая глубокостью своей иронии смех, — не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума...»*.

Этого благородного и умного смеха мы не находим в новых комедиях. Бедность мысли — главный их недостаток. В сценариях основное внимание уделяется анекдоту и трюку.

Порою кажется, что сценарист смотрит на жизнь как бы сквозь призму водевильного сюжета и находит в ней только таких покорных ему героев, которые без сопротивления укладываются в рамки водевильного амплуа и соглашаются жить по законам водевильной интриги.

* «Петербургские записки 1836 года».

Эти комедии указывают зрителю только на те недостатки, которые сами по себе очевидны и не вызывают никаких сомнений и споров.

В комедиях появляются отрицательные персонажи, характер которых понятен с одного взгляда даже ребенку. По первым же репликам мы узнаем в комедии отъявленного лодыря и бюрократа, самовлюбленного чиновника и пошлую сплетницу. Лица этих персонажей — яркая вывеска их характера, а каждое слово — декларация их пороков.

Тематика ряда новых комедий так ограниченна и мелка, а герои ее настолько незначительны, что зритель остается совершенно равнодушным к тем событиям, которые показываются на экране.

Мало интересен, например, тип чванливого и глупого бюрократа, который выведен в «Безумном дне» *. Кажется, что он сошел с пожелтевшего от времени и давным-давно набившего оскомину старого плаката.

В «Драгоценном подарке» ** выведен тип глупой, самоуверенной мещанки и сплетницы. Она настолько тупа, что едва ли может принести значительный вред. Наоборот, все ее попытки добиться той или другой цели не имеют успеха и ставят ее же в довольно нелепое положение.

В «Беспокойной весне» *** показан глупый и безынициативный снабженец Бородавка. Это какой-то воинствующий дурак, который многократно повторяет одни и те же ошибки, несмотря на то, что его постоянно от них предостерегают. Перед нами некоторая модификация старинного водевильного чудака и упрямого неудачника, постоянно попадающего впросак. На этот раз ему особенно не повезло. По своей рассеянности он заблудился и попал в обстановку, где ему совершенно нечего делать.

Д. Заславский недавно писал в «Правде» о сатирических журналах: «они словно плавают все время у бережка, боясь пуститься в открытое море... Они создали яркий образ «лодыря», «стиляги». Они зло высмеивают «дамочек»... Но они робко ступают, не уверены в себе, когда речь идет о более широких проблемах, о конкретных носителях зла в более солидном масштабе» ****. Еще в большей степени заметна такая робость во многих кинокомедиях.

Некоторые недостатки их определяются и другой не менее важной причиной — жанровым однообразием. По сути дела все эти фильмы очень напоминают водевиль. И хотя водевилем прямо называется только «Безумный день», можно утверждать, что и другие фильмы, пожалуй, мало чем отличаются от водевиля.

Кто же станет возражать против появления на советском экране остроумного, веселого водевиля! Но нет никаких оснований считать водевиль единственным или ведущим жанром советской кинокомедии, ради которого другие ее жанры должны потесниться. А такая перспектива, как нам кажется, уже начинает внушать серьезные опасения.

Последствия чрезмерного «облегчения» жанра кинокомедии особенно ясно сказываются в фильме «Безумный день».

На первый взгляд может показаться, что он посвящен важной теме — борьбе с бюрократизмом. Но это только видимость.

В непрерывной суматохе и нелепых перепалках проходят почти все эпизоды этого совершенно бессодержательного фильма. Основной пружиной, направляющей развитие интриги, является очевидная глупость почти всех действующих лиц. Миусов кажется не столько бюрократом, сколько дураком. Смертельно напуганным дураком выглядит в фильме и снабженец Зайцев. Он панически боится простейших медицинских процедур и в отдельных эпизодах производит впечатление едва ли не сумасшедшего. Впрочем, и сам дом отдыха довольно часто похож в этом фильме на психиатрическую больницу, где к беспокойным больным довольно энергично и сурово применяются методы принудительного лечения. Глупы не только Зайцев и Миусов, но и врач и сестра-хозяйка в доме отдыха. Они ведут себя удивительно нелепо и бестолково. Единственным стимулом смеха при всем этом является нелепый алогизм поведения действующих лиц.

Ясно, что «Безумный день» не может претендовать даже на самое скромное идейное значение: изображаемые в фильме события воспринимаются зрителем в плане заведомо вымышленного эксцентрического зрелища, не имеющего никаких точек соприкосновения с реальной действительностью.

Чрезмерное «облегчение» жанра видим мы и в фильмах «Беспокойная весна» и «Встре-

---

* Сценарий В. Катаева, режиссер А. Тутышкин.
** Сценарий А. Филимонова, режиссер А. Роу.
*** Сценарий и постановка А. Медведкина.
**** «Правда» от 5 сентября 1956 г. «О сатирических журналах».

ча» *. Эти комедии выдвигают важную тему — перевоспитание человека в условиях коллективного труда. Оба фильма рассказывают о превращении недисциплинированного, распущенного лентяя в честного и добросовестного труженика. В сценариях подобного рода, как нам представляется, важнее всего показать условия подобного превращения. Зритель должен увидеть и глубоко пережить наиболее существенные эпизоды той напряженной борьбы, в результате которой коренным образом меняется характер героев. Но этой борьбы мы не находим в «Беспокойной весне» и «Встрече».

Аналогичные недостатки, определяемые общей структурой комедии, находим мы и в «Медовом месяце»**.

В сценариях «Медового месяца», «Беспокойной весны» и «Встречи» особенно наглядно проявляются некоторые шаблоны. Вместо реальных конфликтов мы находим в этих фильмах конфликты мнимые, когда развитие действия прерывается как бы «коротким замыканием» и едва начавшаяся борьба сразу заканчивается к общему благополучию всех действующих лиц, не успев ни заинтересовать, ни взволновать зрителя. Он сразу чувствует, что добрый автор сценария гарантировал абсолютное благополучие всем своим героям уже в самом начале фильма. Иной раз создается впечатление, что в фильме происходит не реальная борьба, а ведутся какие-то условные маневры, во время которых стороны обмениваются холостыми выстрелами, быть может, и достаточно шумными, но совершенно безопасными.

Покорение целинных земель — тема большого исторического значения. Но в «Беспокойной весне» она получила очень условное и схематическое воплощение. Резкий контраст между значительностью темы и примитивными приемами ее интерпретации сразу становится очевидным зрителю. Волнующие, животрепещущие события никак не укладываются в рамки старинной водевильной фабулы.

Аналогичные недостатки находим мы и в кинокомедии «Встреча». И здесь сюжет разработан очень легкомысленно и поверхностно, и здесь на первый план выпячены довольно банальные трюки. Жизнь колхоза в фильме показана только в качестве декоративного фона. Абстрактная схема водевильного сюжета не дает возможности показать в сценарии и фильме те своеобразные условия, в которых развивается действие комедии.

Отсутствие значительного содержания, острого конфликта — общий недостаток нескольких новых комедий. И не приходится поэтому удивляться бедности их сюжетов.

Фильмы эти лишены подлинного действия, поэтому авторам приходится искусственно растягивать даже самые незначительные эпизоды, чтобы так или иначе «заполнить время».

Бесконечно долго тянется, например, погоня Зайцева за Миусовым в «Безумном дне» или рыбная ловля в «Драгоценном подарке». Очень вялое развитие действия довольно часто маскируется различными искусственными, наивными приемами. Действующие лица быстро двигаются, суетятся, падают, роняют вещи и т. д. Однако вся эта суматоха не заменяет реального действия, а только грубо имитирует его.

Недостаточная требовательность комедиографов к самим себе сказывается и на литературных достоинствах сценариев.

«Язык мой — враг мой» — могли бы сказать авторы некоторых сценариев, если бы критически прислушались к тому, что говорят и поют их герои.

Водевильный куплет... Он должен искриться весельем, пленять легкостью, изяществом, остроумием. Но вот начинается «Безумный день», и зритель слышит странные куплеты — неуклюжие, громоздкие, тяжеловесные.

Иногда куплеты озадачивают зрителя: их трудно понять. А между тем специфические свойства водевиля требуют, как это хорошо известно, легкости восприятия текста.

Но попробуйте, например, догадаться, что значат такие строки:

Ради маленьких детишек,
Чтоб белила им достать,
Я готов сейчас на крыше
Чистым воздухом дышать!

Неужели дышать чистым воздухом — это значит жертвовать чем-то ради детей?

Загадочен смысл и такого куплета:

Я от подписи завишу,
Подпись-росчерк в уголке...
Ради подписи на крыше
Я лежу, как кот в мешке.

При чем тут, спрашивается, кот в мешке?

* Сценарий Э. Кулибекова и Н. Позиной, режиссер Т. Таги-заде.

** Сценарий К. Минца и Е. Помещикова, режиссер Н. Кошеверова.

Иногда говорят о покупке неизвестной вещи — «купить кота в мешке», но это сравнение к данному случаю никакого отношения не имеет.

Очень плохи песни и в «Беспокойной весне». Нам хотелось бы, чтобы в них звучали бодрость, энергия, мужество. А вместо этого мы находим в песнях покорителей целины какое-то наигранное ухарство:

Суп да каша,
Суп да каша,
Но, чего бы нам ни есть,
Важно в борозду нам влезть,
Важно степь перевернуть,
Остальное как-нибудь.
Важно степь, важно степь перевернуть,
Остальное как-нибудь.

Или:

Дали каши — кушай, Саша,
Нету каши — не тужи,
Туже пояс подвяжи.

и т. д.

Прислушайтесь внимательно к этим песням — они порою звучат как пародия, и при том пародия очень злая, язвительная.

Грубы и остальные песни фильма. Вот, например, появляется в одной из них образ невесты. Казалось бы, здесь и надо найти самые нежные, задушевные слова.

А вот какую песню поет хор в восьмой части фильма:

Пора заполнить жизнью
Просторы этих мест,
Давно пора бороться
С нехваткою невест...

Это уже, мягко выражаясь, вульгарность.

Не могут удовлетворить зрителей и песни из фильма «Встреча». Мы, к сожалению, не имеем возможности судить о них по подлиннику — азербайджанскому тексту. Но не подлежит никакому сомнению, что перевод песен на русский язык при дубляже фильма сделан крайне небрежно, неряшливо. Явные недостатки и очевидные промахи переводчика чувствуются чуть ли не в каждой строчке. Нередко песня производит впечатление бессвязного набора слов.

Вот, например, текст песни Камиля:

Ах, в сердце б крылья мне.
Полетел бы к ней,
Как снежные хребты,
Ты неумолим.
В душе всех милей,
Увидеть хоть бы раз
Блеск любимых глаз,
Памятник бы ей открыл,
Сердце подарил,
Сердце подарил, подарил, подарил.
У всех любовь твоя,
Это знаю я,
Любимые всегда верные друзья.

Что это такое? Читаем, перечитываем и ничего не можем понять. Перед нами не песня, а неразрешимая загадка, труднейший ребус, головоломка.

Кто «неумолим», как снежные хребты? Кто «в душе всех милей»? Зачем надо «открыть памятник»? И кому именно? Очевидно, в данном случае речь идет о любимой девушке. Но ведь она жива, здорова и находится в расцвете сил. К чему же памятник? И если он по какой-то странной причине нужен, то его, конечно, надо поставить, а не «открыть», как об этом дважды говорится в песне. А что значат слова: «У всех любовь твоя»? Либо они совсем лишены смысла, либо имеют такое значение, которое обидно для девушки и совсем не вяжется с настроением певца, склонного идеализировать свою возлюбленную и желающего «открыть» ей памятник.

Приходится признать, что кинокомедия является единственной сферой нашего искусства, в которой возможно появление стихов такого низкого качества.

Надо пожалеть, что такая печальная монополия принадлежит самому веселому жанру.

Кто писал текст песен кинокомедий «Беспокойная весна», «Встреча» и «Драгоценный подарок» — в титрах не указано. Остается предположить, что они писались самими сценаристами или слишком скромными поэтами, которые пожелали остаться неизвестными.

Теперь о диалогах прозаических.

Послушаем, как разговаривают, например, Аскер и Чайчи в кинокомедии «Встреча».

«Аскер. Поле колхозное — не то, что твой живот, который нужно каждый день в чайхане заливать.

Чайчи. Вот тебе раз, как будто он не в свое брюхо заливает».

Сценарий фильма засорен подобными вульгаризмами.

Недостатки языка, сюжета и образов в сценариях новых кинокомедий сказываются на игре артистов.

Мы часто требуем от артистов кино умелого применения в своей творческой практике принципов системы Станиславского. Но как применять эти принципы, если роли лишены реальных и увлекательных действенных задач и распадаются на отдельные, слабо свя-

занные между собой анекдотические эпизоды и трюки?

Иногда создается впечатление, что артисты боятся выглядеть на экране серьезными и не могут понять, что сдержанность в исполнении роли является основной предпосылкой подлинного комедийного эффекта. Артисты стараются как бы навязать зрителю веселье, «выжать» из него смех. В результате зритель смеется мало, хотя на экране смех почти не прекращается.

Ярким примером этого может служить «Беспокойная весна». Мы имеем в виду не только наше субъективное восприятие: ремарка «смех» многократно повторяется в монтажной записи фильма. Смех возникает в этой комедии почти без всякой причины. Порою кажется, что герои комедии одержимы приступами какой-то непомерной, болезненной смешливости. Они смеются по малейшему поводу. Они очень легко смешат друг друга, и именно поэтому им трудно рассмешить зрителя. Обилие беспредметного смеха в «Беспокойной весне» послужило, как нам кажется, причиной довольно курьезной записи в монтажном листе. Автор ее, очевидно потеряв ориентацию в тех причинах, которые способны вызвать смех, и в условиях, в которых он вообще возможен, пишет:

«№ 321. Общий план. Омега бьет по барабану.

...Все смеются и подходят к оркестру.

№ 322. Крупный план. Смеется и лошадь...».

Мы не хотели бы, чтобы все эти критические замечания были восприняты как некие ворчливые придирки. Они продиктованы серьезным беспокойством за дальнейшие судьбы жанра, любимого зрителями, жанра, в котором работает немало талантливых драматургов, режиссеров, актеров.

Можно легко простить даже крупные их ошибки, допущенные при творческих исканиях, при интересном, рискованном эксперименте, связанном с постановкой новой кинокомедии. Но нельзя примириться с шаблонными, ремесленными приемами работы. Можно извинить промахи, обусловленные отсутствием достаточного опыта у молодых кинематографистов, но нельзя отнестись снисходительно к дурному вкусу, проявляющемуся в иных сценариях и фильмах.

Трудно точно предвидеть те пути, по которым пойдет в дальнейшем развитие советской кинокомедии. Но мы убеждены в том, что при всех условиях и обстоятельствах лучшие образцы ее всегда будут отличаться идейной значительностью, силой воспитательного воздействия на зрителя и совершенством формы.

Пусть смех звучит зло или грозно, ласково или весело — мы хотим; чтобы он всегда был умным. Пусть животворящая сила смеха пробуждает в зрителе лучшие чувства и стремления. Нас вовсе не радует даже самый сильный смех, если он похож на смех от щекотки.

Пошловатые остроты, трюкачество, примитивный шарж и крикливая карикатура — все это не соответствует принципам советской кинокомедии и лучшим традициям русского классического искусства.

Принципиальные ошибки, допущенные исполнителями комедий, никак нельзя объяснить своеобразием их жанра или смелыми поисками оригинальных методов работы над ролью. Артисты, в сущности говоря, вновь повторили те ошибки, которые давным-давно делались не только в кино, но и в театре и не раз осуждались передовыми деятелями литературы и сцены. Эти ошибки — не от новаторства, а от архаизма.

Вспомним, что писал Гоголь об исполнении комедии: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли».

«Карикатур ненавижу», — писал А. С. Грибоедов.

«Не думай смешить публику», — учил М. С. Щепкин.

К. С. Станиславский не раз говорил, что даже водевиль надо играть очень серьезно, искренне, правдиво. Мир водевиля должен стать реальной действительностью для актера.

Об этих заветах корифеев русской литературы и театра стоит напомнить тем, кто трудится сейчас над созданием кинокомедий для миллионов советских зрителей.

В КИНОСТУДИЯХ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

На конференции киноработников республик Средней Азии и Казахстана

Подробно обсудить новые художественные фильмы, выпущенные Алма-Атинской, Ташкентской, Сталинабадской и Ашхабадской студиями, и наметить пути дальнейшего подъема национальной художественной кинематографии — такую задачу поставила перед собой состоявшаяся в Ташкенте межреспубликанская конференция творческих работников киностудий среднеазиатских республик и Казахстана.

С докладом «Развитие советской художественной кинематографии в свете решений XX съезда КПСС» на конференции выступил заместитель начальника Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР И. Рачук.

Как отмечалось в докладе, с каждым годом появляется все больше фильмов национальных студий республик Советского Союза. Если за всю пятую пятилетку эти студии выпустили 50 фильмов, то только за 1956 год ими был создан 51 фильм, а в текущем году будет выпущено 58 картин.

Все участники конференции подчеркивали, что минувший год в жизни киностудий Средней Азии и Казахстана отмечен повышением творческой активности. Особенно радует появление фильмов о сегодняшней жизни советских людей.

Однако фильмы среднеазиатских студий на современные темы обычно значительно менее удачны, чем исторические картины. Не раскрывается в них в полной мере пафос созидательного труда советского человека, величие его дел и стремлений.

На конференции были показаны два фильма Алма-Атинской киностудии, посвященные освоению целинных земель Казахстана: документальный фильм «Битва за миллиард» (режиссер М. Дулэпо) и художественный фильм «Мы здесь живем» (сценарий Ш. Хусаинова и В. Абызова, постановка Ш. Айманова и М. Володарского).

Сопоставление этих двух фильмов — документального и художественного — убедительно показало, насколько наша действительность ярче, привлекательнее, чем ее отражение в некоторых произведениях художественной кинематографии. Об этом говорили выступавшие на конференции режиссеры Е. Дзиган, Л. Файзиев, сценаристы М. Смирнова, О. Бондаренко.

Об отрыве от жизни, о неумении создавать правдивый человеческий характер, об увлечении второстепенными, малозначительными сюжетными конфликтами говорил режиссер Б. Барнет, анализируя фильмы Ташкентской киностудии «Встретимся на стадионе» (сценарий Ю. Калабина, режиссер З. Сабитов) и «Во имя счастья» (сценарий М. Еленина и Г. Марьяновского, дежиссер Ю. Агзамов).

Разбирая фильмы Ташкентской студии, главный режиссер Узбекского академического театра драмы имени Хамзы А. Гинзбург обратил внимание конференции на снижение уровня актерского мастерства, которое нередко наблюдается, когда талантливые театральные актеры приходят работать в кино.

Фильм Ашхабадской киностудии «Честь семьи» (сценарий Н. Кладо, режиссер А. Алтыкарлиев) посвящен сегодняшней жизни колхозного села. По мнению ряда участников конференции, эта картина — произведение значительно более зрелое в идейном и художественном отношении, чем предыдущие фильмы Ашхабадской студии «Сын пастуха» и «Хитрость старого Ашира».

На конференции было обсуждено также несколько картин на исторические темы, в том числе фильмы «Священная кровь» Ташкентской студии (сценарий и постановка Л. Файзиева) и «Дохунда» Сталинабадской студии (сценарий В. Шкловского по роману С. Айни, постановка Б. Кимягарова).

Фильм «Священная кровь» получил в основном положительную оценку. Отмечались интересная работа режиссера Л. Файзиева с актерами, удачный монтаж, умелая разработка второго плана. Е. Дзиган, М. Смирнова, Н. Юденич, Б. Барнет в своих выступлениях указывали, однако, что в фильме недостаточно показаны связи революционного движения на Востоке с русским революционным движением, что фильм в целом отличает некоторая композиционная рыхлость.

Аналогичные недостатки, по мнению участников конференции, присущи фильму «Дохунда». Многое в этом фильме, утверждает М. Смирнова, напоминает примитивные кинематографические приемы двадцатых годов: лобовое раскрытие темы, излишняя мелодраматичность, обилие штампов в игре актеров.

Обстоятельно был проанализирован на конференции новый фильм Ташкентской киностудии «Ибн-Сина», поставленный режиссером К. Ярматовым по сценарию В. Витковича и С. Улуг-Зода. В фильме, рассказывающем о жизни одного из величайших ученых, философе-гуманисте Авиценне, найдены мотивы, волнующие современного зрителя. Однако Е. Дзиган, Ф. Ходжаев (Ташкент), Я. Айзенберг (Ашхабад) справедливо говорили, что образ гениального ученого мало раскрывается в действии.

В выступлениях многих товарищей помимо чисто творческих вопросов были затронуты и вопросы организационные. Было высказано много претензий в адрес Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР. В частности указывалось, что плохо организована работа по дублированию фильмов на русский язык. Из-за низкого художественного уровня дубляжа русский вариант нередко имеет мало общего с оригиналом фильма. К тому же русский вариант иногда выходит на экраны более года спустя после сдачи фильма. В связи с этим было выдвинуто предложение снимать наиболее значительные фильмы сразу в двух вариантах: на русском языке и на языке республики, где фильм создается.

На конференции было решено создать постоянно действующий семинар творческих работников киностудий Средней Азии и Казахстана.

В. Пястолов

ТРЕБОВАНИЯ, ПОДСКАЗАННЫЕ ЖИЗНЬЮ

Режиссер Вл. Шнейдеров в статье «Нерешенные проблемы научно-популярного кино», помещенной в журнале «Искусство кино», № 3 за 1956 год, в принципе правильно ставил вопрос о серьезном отставании научно-популярной кинематографии. Однако он не сумел объяснить подлинные причины этого отставания. Его доводы нам кажутся весьма неполными, а в некоторых случаях и просто неверными, не вытекающими из действительного положения дел.

Совершив некоторый исторический экскурс во времена, когда не было специальных студий научно-популярных фильмов, а выпуском их занимались художественные киностудии, Вл. Шнейдеров утверждает, что тогда дело шло лучше — фильмов выпускалось больше, и они были удачными. Он считает, что ухудшение началось с создания Совтехфильма, затем Главнаучфильма, с подчинением ему четырех специализированных студий. И дело пошло хуже потому, что не оказалось нужной производственно-технической базы и необходимой творческой среды.

Из этих положений Вл. Шнейдеров делает вывод, что назрела необходимость отделить научно-популярную кинематографию для массового зрителя от кинематографии учебно-технической, создав при художественных киностудиях отделы научно-популярной кинематографии, как это было прежде.

С этим выводом согласиться никак нельзя.

В советской кинематографии существуют три основных вида фильмов: художественные, документальные, научно-популярные. И совершенно правильно, что соответственно этим трем видам, имеющим каждый свое определенное назначение, свои задачи, свою творческую и производственную специфику, существует деление студий, занимающихся производством того или иного вида фильмов. У нас в стране есть студии научно-популярных фильмов — в Москве, Ленинграде, Свердловске и Киеве. Именно эти студии и должны заниматься производством и выпуском научно-популярных фильмов, что они в основном и делают.

Зачем же надо ликвидировать эти специализированные студии и передавать производство научно-популярных фильмов на художественные киностудии, когда логичнее ставить вопрос об укреплении их техникой и кадрами, о решении целого ряда других неотложных проблем?

Нельзя не согласиться с Вл. Шнейдеровым, что при теперешнем положении дел в научно-популярной кинематографии эти студии действительно не могут обеспечить производство необходимого количества хороших научно-популярных фильмов. Вот об этом нужно говорить, и говорить громко, резко и прямо.

Некоторые товарищи, в том числе и Вл. Шнейдеров в своей статье и Ф. Маркова в статье «Не для зрителя, а для заказчика», помещенной в газете «Советская культура», считают, что главной бедой и главной причиной отсутствия должного количества хороших научно-популярных фильмов является непомерное расширение производства так называемых заказных технических и учебных фильмов. Вл. Шнейдеров, испугавшись этого, предлагает производство научно-популярных фильмов отделить от производства учебно-технических фильмов и передать на студии художественных фильмов, а Ф. Маркова, не разобравшись в существе дела, высказывается за ликвидацию системы заказов фильмов.

Действительно, заказные фильмы отвлекают и творческие силы и производственные возможности студий от работы над научно-популярными фильмами, но не только в этом и не столько в этом главная причина отставания научно-популярного кино.

Дело в том, что в Министерстве культуры, на мой взгляд, не уделяется достаточного внимания произ-

---

Статья публикуется в порядке обсуждения.

водству научно-популярных фильмов, студиям, которые занимаются их постановкой, и, наконец, работникам, их создающим. Вот почему, уважаемый Вл. Шнейдеров, студии научно-популярных фильмов плохо оснащены техникой и не имеют нужных кадров, вот почему в научно-популярной кинематографии так много нерешенных вопросов.

Условившись, таким образом, что сама система производства фильмов (под системой в данном случае мы подразумеваем самостоятельное существование студий научно-популярных фильмов) не является тормозом для развития научно-популярной кинематографии, рассмотрим те главные причины, те коренные вопросы, которые действительно мешают ее движению вперед.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ

Тематическое планирование в производстве научно-популярных фильмов имеет первостепенное значение, оно решает важнейшие вопросы не только творческой и производственной деятельности студии, но и главным образом вопросы направления, содержания пропаганды достижений науки и техники средствами кино. Следовательно, тематическое планирование — это прежде всего политика в области пропаганды научных знаний, достижений науки и техники. Это обстоятельство требует самого пристального, самого внимательного отношения к делу тематического планирования.

Главная и основная задача тематического планирования состоит в выборе тем для производства фильмов. И, очевидно, исходить при разработке тематических планов следует не из стремления обеспечить загрузку студий и творческих работников, не из желания только выпустить побольше фильмов, а главным образом из потребностей широкой пропаганды в массах тех или иных научных проблем, достижений науки и техники, практики производства.

Вл. Шнейдеров совершенно правильно ставит вопрос о серьезных недостатках в тематическом планировании, которое отстает от жизни. В тематическом планировании у нас нет необходимой целеустремленности, диктуемой требованиями жизни. Это приводит к тому, что выпускаются фильмы по весьма второстепенным научным проблемам и нет достаточного количества фильмов на темы наиболее актуальные, интересные, имеющие большое практическое значение.

Мы не ставим здесь задачу выяснить, на какие темы нужны сейчас фильмы, это особый вопрос. Наша задача скромнее — выяснить, почему существующий порядок тематического планирования изжил себя и является фактором, сдерживающим развитие научно-популярной кинематографии. Вл. Шнейдеров, поставив этот вопрос, не вскрыл причин этих недостатков и, очевидно, поэтому не смог внести каких-либо конструктивных предложений. Нам думается, что все недостатки тематического планирования научно-популярных фильмов вытекают из неправильного понимания существа этого вопроса.

В Главном управлении по производству фильмов Министерства культуры СССР до сих пор считают, что научно-популярные фильмы, так же как художественные фильмы и другие произведения искусства, должны появляться в результате творческих раздумий и исканий отдельных личностей — будь то писатель, кинодраматург, ученый, кинорежиссер или кто другой. Отсюда при составлении тематических планов ставка, расчет на получение заявок со стороны.

Исходя из этих взглядов, тематическое планирование научно-популярных фильмов в данное время строится так. Главное управление по производству фильмов требует от студий представления проекта тематического плана. В прошлом такие планы составлялись на год, в этом году главк потребовал проект плана на три года. Это хорошо, что решили составлять тематические планы на длительный период времени, но методика составления этих планов осталась прежней. И вот сейчас, как и раньше, получив задание главка представить проект тематического плана, работники студий — вместе с режиссерами, сценаристами, иногда с учеными — сидят и выдумывают темы. Вероятно, тем будет придумано немало. Но навряд ли по ним нужно будет делать фильмы. Навряд ли они будут соответствовать тем требованиям жизни, которых студии знать по-настоящему не могут.

В самом деле, как же студии, которым не суждено и не положено руководить ни наукой, ни техникой, могут правильно выбрать темы для популяризации средствами кино тех или иных проблем науки и техники? Это немыслимо. Студии могут делать фильмы, и они для этого существуют, но чтобы сами они подбирали темы, то есть определяли политику, направление пропаганды достижений науки и техники, это, нам думается, задачи совершенно для них непосильные. Не могут и не должны они делать это сами. И вот именно потому, что Министерство культуры возлагает на студии и главк подбор тем для научно-популярных фильмов, у нас господствует стихийное начало, самотек в тематическом планировании, отсутствует та целеустремленность, которая необходима в выборе тем для пропаганды достижений науки.

Чтобы упорядочить тематическое планирование научно-популярных фильмов, необходимо привлечь к активному участию в этом деле те учреждения и организации, которые занимаются наукой и техникой, заинтересованы в широкой пропаганде их достижений.

К таким учреждениям и организациям, вероятно, должны относиться Академия наук СССР, ее институты и лаборатории, специализированные академии наук (медицинская, сельскохозяйственная и другие), а также специализированные научно-исследовательские институты. Самое активное участие в разработке тематических планов должны принимать Общество по распространению политических и научных знаний и Государственный научно-технический комитет Совета Министров СССР.

Мы не склонны утверждать, что эти организации и учреждения в данное время стоят совсем в стороне и не принимают никакого участия в создании научно-популярных фильмов. Такое утверждение было бы необоснованным. Они кое-что делают, принимают кое-какое участие в работе научно-популярной кинематографии. Есть отдельные крупные ученые, которые принимают весьма активное участие в создании научно-популярных фильмов. Но беда состоит в том, что все это участие носит весьма случайный характер. Оно ограничивается согласованием планов выпуска научно-популярных фильмов, составляемых Министерством культуры СССР, некоторыми рекомендациями отдельных тем для экранизации и выделением научных консультантов. Это неплохо, но этого очень мало.

Нам думается, что было бы правильнее, лучше для дела, если бы все названные выше учреждения выступали не в роли согласователей и рекомендателей, а в роли активных инициаторов, тематических заказчиков научно-популярных фильмов.

При существующем теперь положении студиям не возбраняется обращаться в научные учреждения, и они это делают. Но если это легко делать Московской студии, то весьма затруднительно периферийным. И нам кажется, что было бы гораздо правильнее, чтобы с научными учреждениями и организациями имели дело не студии, а Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР, основной задачей которого в данной области должно быть тематическое планирование производства научно-популярных фильмов. От него студии должны получать тематические планы, но не в виде названия темы, жанра, цвета и количества частей, а в виде более или менее разработанных проспектов, определяющих основные научные идеи и содержание фильмов.

Несомненно, в тематическом планировании научно-популярных фильмов должны принимать активное участие учреждения, ведающие различными отраслями народного хозяйства. Но важное значение имеет вопрос о характере их участия, принимая во внимание, что в данное время они, как правило, сами заказывают фильмы. Нам думается, что это участие должно идти по линии предложения ими Министерству культуры СССР тематики научно-популярных фильмов, а также заказа фильмов, чего нам совсем не следует бояться и от чего не следует отказываться. К этим заказным научно-популярным фильмам нужно относиться с душой и делать их добротно, что вполне возможно. Выпускать их следует не только на узковедомственный экран, как делается сейчас, а на общий экран, как обычные научно-популярные фильмы. Массовый зритель безусловно получит немалую пользу от просмотра этих картин. Кстати, нельзя забывать о том, что многие из них делаются на студиях уже сейчас ничуть не хуже, чем фильмы не заказные.

В конце концов, кто заказывает фильмы — Министерство культуры СССР или какое-либо другое министерство, на наш взгляд, не имеет существенного значения. Важно, чтобы фильмы были хорошими и действительно нужными по теме советским людям.

АВТОРЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ СЦЕНАРИЕВ

Если тематическое планирование определяет политику в области пропаганды достижений науки и техники, то научное содержание фильмов, их идейный и художественный уровень зависит прежде всего от качества литературных сценариев.

Эта простая истина, казалось бы, не требует доказательств. Тем не менее некоторые товарищи, даже работники научно-популярного кино, недооценивают значение литературных сценариев. Очевидно, поэтому одно время получили право на жизнь суждения о ненужности литературных сценариев для некоторых видов научно-популярных фильмов.

Нам думается, что эти взгляды совершенно неправильны. Они ведут не к повышению, а к понижению качества фильмов.

Литературные сценарии бесспорно нужны, и не только для научно-популярных, но и для учебных фильмов.

Качество, высокий уровень литературных сценариев целиком и полностью зависит от общеполитического, общекультурного уровня авторов, от их профессионального мастерства, от знания существа проблем, освещаемых в фильме. Следовательно, надлежит уделять большее внимание авторам литературных сценариев, проявлять заботу об их подготовке и воспитании, вести с ними соответствующую работу.

А как обстоит дело? Очень неважно. И прав Вл. Шнейдеров, когда он утверждает, что у нас пока нет вполне квалифицированных сценаристов научно-популярного кино, которые бы полностью посвятили себя работе в этой области. Литературные сценарии очень часто пишут случайные люди, вынужденные заниматься этим делом временно, до наступления «лучших времен» в их жизни.

Выпускники сценарного факультета ВГИКа пишут сценарии для научно-популярных фильмов, как правило, только в тех случаях, когда у них ничего не получается с писанием сценариев для художественных фильмов. И вот, чтобы хоть что-то сделать, както оправдать свое звание сценаристов и попутно заработать на хлеб насущный, они берутся за писание сценариев научно-популярных фильмов, не отдаваясь душой этой работе, мечтая о сценариях художественных фильмов.

Писать сценарии научно-популярных фильмов берутся иногда специалисты-практики тех или иных отраслей производства или отдельные научные работники. Хорошо зная вопрос по существу, они не могут создать полноценных сценариев потому, что недостаточно хорошо знают возможности и специфические особенности кинематографа.

Кто же умеет писать сценарии? Как определить этих людей? Где их найти?

На эти вопросы никто из Министерства культуры не дает ответа и, очевидно, даже не задумывается над ним. А решать эти большие вопросы надо, очень даже надо. Практика со всей убедительностью показывает, что сценарии научно-популярных и учебных фильмов могут писать в основном сценаристы-кинематографисты. При этом весьма положительно сказывается соавторство сценаристов-кинематографистов с научными работниками, специалистами своего дела, при условии их обоюдного согласия, единства взглядов и единства понимания существа вопросов. Объединение таких соавторов в порядке административного воздействия, как это было по заказным научно-популярным фильмам, когда заказчики фильмов настойчиво выдвигали своих специалистов в соавторы, не дает положительных результатов.

Но этих сценаристов-кинематографистов надо систематически готовить, воспитывать. Сами по себе они не вырастут, не подготовятся, никто готовых специалистов нам не преподнесет. Готовить же их, по всей вероятности, должен сценарный факультет ВГИКа. Другого учебного заведения в этом плане нет. Однако ВГИК этой работой не занимается — сценаристов научно-популярного кино он не готовит. И это нам кажется грубой ошибкой.

У нас существуют, как указывалось выше, три вида кино — художественное, научно-популярное, документальное. Каждый из этих видов имеет свои особенности, свою специфику, и для каждого вида кино должны специализироваться сценаристы, если мы хотим, чтобы были они высококвалифицированными мастерами своего дела.

Возможно, было бы правильным установить особые условия приема на сценарный факультет. Если на отделение сценаристов (таких отделений пока нет, но их следовало бы иметь) художественного кино, а возможно, и документального следует принимать людей с литературными данными, уже имеющих литературные произведения, то на отделение сценаристов научно-популярного кино следовало бы принимать людей, имеющих не только среднее, а возможно, и высшее специальное образование, желающих посвятить себя в науке и технике популяризаторской работе средствами кино. Возможно, было бы полезно для таких людей при ВГИКе иметь сокращенный курс со сроком обучения 2—3 года.

Мы убеждены, что без создания высокообразованных, профессионально квалифицированных кадров сценаристов нечего и думать о подъеме научно-популярного кино, о создании хороших и интересных научно-популярных фильмов.

Возникает также вопрос о формах, методах и средствах работы с уже имеющимися у нас сценаристами научно-популярного кино. Как вести эту работу, чтобы они непременно повышали свои знания и профессиональное мастерство и своим ростом поднимали уровень научно-популярной кинематографии? Это весьма важный вопрос, и его следовало бы обстоятельно обсудить, изучить и правильно решить.

Предполагается, что эту работу должны вести студии. Может быть, это и правильно. Но когда авторы сценариев не входят в штат студии, а для периферийных студий большое количество сценариев пишут авторы, проживающие в Москве, так как на местах не всегда можно найти требуемых авторов, организовать такую работу становится чрезвычайно трудно, пожалуй, даже невозможно. К тому же не всегда на студиях есть кадры, которые могли бы возглавить эту работу.

Кинодраматурги художественного кино являются членами Союза писателей. Они как-то организованы, имеют возможность собираться, обсуждать теоретические и практические вопросы своей работы, чувствовать себя членами коллектива.

Сценаристы же научно-популярного кино таких возможностей не имеют. В Союз писателей они не принимаются, потому что литературные сценарии научно-популярных фильмов не признаются за художественные произведения, дающие основание быть принятым в Союз писателей. Своей какой-либо творческой организации они не имеют.

Возникает острая необходимость какого-то профессионального объединения сценаристов научно-популярного кино. По количеству членов эта организация будет, вероятно, не такой уж большой, но по своим целям и задачам весьма важной. По форме организации это, возможно, могла бы быть, скажем, подсекция при секции кинодраматургии Союза писателей, членами которой были бы сценаристы научно-популярного кино, может быть, формально и не являясь членами Союза писателей. Может быть, сценаристы

научно-популярного кино должны состоять в штате студии, должны стать членами творческих секций и таким образом входить в определенный творческий коллектив. Может быть, это будет какая-то другая форма организации сценаристов научно-популярного кино, но о ней надо серьезно подумать.

Такая организация могла бы стать тем центром общественного характера, где могла бы широко проводиться работа по обсуждению теоретических и практических вопросов научно-популярного кино, развертываться работа по воспитанию людей, по повышению их общекультурного уровня и профессионального мастерства. Разумеется, такая организация должна быть общесоюзной, с соответствующим центральным органом и отделениями в тех городах, где есть киностудии научно-популярных фильмов.

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ

В создании научно-популярных фильмов очень важное значение имеет организация научной консультации. От этого зависит правильность и глубина научного содержания фильмов, их идейно-научный уровень. Как бы ни были образованны и подготовлены сценаристы и режиссеры научно-популярного кино, они никак не могут в совершенстве знать все те научные и технические проблемы и вопросы, с которыми им приходится сталкиваться при создании фильмов.

В практике производства научно-популярных фильмов научная консультация существует. Но система организации этой консультации настолько несовершенна, что она мало служит делу выпуска хороших научно-популярных фильмов. Больше того, она тормозит это дело. Действительно, кому нужна такая система консультации, которая делает научного консультанта и морально и материально безответственным за свою консультацию.

В чем состоит главный порок современной системы организации научной консультации? В том, что сценариста, автора литературного сценария, консультирует один консультант, а режиссера, создающего фильм, другой. Кроме этих двух основных видов консультации существует еще и третий — так называемая «разовая консультация».

На первый взгляд кажется, что в такого рода организации консультации ничего плохого нет. Консультантов много, стало быть, нет основания опасаться, что в фильме могут оказаться ошибки. А на деле? На деле вот эта множественность видов консультации и множественность консультантов приводят к их безответственности и, следовательно, к ошибкам и неточностям показа в фильме тех или иных научных явлений.

Консультанты литературного сценария, проконсультировав автора, считают свою миссию законченной и больше к фильму не прикасаются. Фильм попадает в руки консультантов по производству, которые работают вне связи с консультантами сценария, и очень часто, не соглашаясь с консультантами литературного сценария, консультируют по-своему. А разовые консультанты на съемках фильмов, как правило, работают без связи с консультантами по производству.

Немудрено, что при такой системе иногда сами консультанты не разбираются в том, кто и что из них консультировал, и, чтобы выбраться из путаницы, стремятся хотя бы как-нибудь закончить работу.

Творческие работники студий научно-популярных фильмов, понимая нелепость существующей системы научной консультации, давно поднимают вопрос об ее изменении. Но вопрос не решается. А надо бы его решить. Давно нужно было бы установить единую консультацию по фильму в целом, не деля ее на несколько видов, как теперь. Это можно было бы сделать очень просто, введя категорию главного консультанта фильма, наделив его функциями научного руководителя и установив такой порядок, при котором главный консультант вел бы фильм от начала до конца.

При наличии такого главного консультанта все другие могут и должны привлекаться к работе только с его утверждения, работать под его руководством и по его указаниям.

Казалось бы, это разумно. И вот два-три года тому назад Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР решило предпринять в этом направлении кое-какие меры, оказавшиеся на деле полумерами. Было разработано положение о главном консультанте (научном руководителе фильма), но не изменена вся старая система — сохранено деление консультации на два этапа: консультация литературного сценария и консультация производства фильма. Не предусмотрели и лимитов для оплаты труда главного консультанта. В результате это благое начинание ничуть не улучшило дело.

Получилось что-то невразумительное. Положение о главном консультанте есть, а договора, который бы определял права и обязанности главного консультанта, нет.

Имеются тексты договоров на консультацию литературного сценария и отдельно на консультацию производства. Но ни один из них не пригоден для главного консультанта. На этой почве часто возникают различные недоразумения во взаимоотношениях с консультантами. Нам думается, пора довести это начатое дело до конца: ликвидировать полностью двойную систему консультации, пересмотреть положение о консультантах и тексты договоров с ними.

Рассматривая вопрос о научной консультации, режиссер Вл. Шнейдеров в своей статье предлагает ввести в каждой студии должность заместителя директора по научной части, который «объединял бы работу научных консультантов, осуществлял связь с НИКФИ и другими исследовательскими учреждениями, разрабатывал бы и внедрял новые методы съемки».

По нашему мнению, Вл. Шнейдеров спутал два вопроса: вопрос о научной консультации фильма, суть которого состоит в обеспечении его научной и методической правильности, и вопрос о научно-исследовательской работе на студиях, то есть об изучении процессов создания фильмов в плане творческом, техническом и технологическом.

Оба эти вопроса очень важны. И решить их введением в штаты студий заместителя директора по научной части никак нельзя. Они могут быть решены лишь усилиями всех творческих и производственных работников студий.

Вся эта работа, неотделимая от вопросов научного содержания фильмов, должна организовываться, вероятно, сценарно-редакторскими отделами студий. И вот здесь, нам кажется, было бы уместным поставить вопрос о том, что начальников сценарно-редакторских отделов полезно сделать заместителями директоров студий по творческим вопросам. Это поднимет их авторитет и роль в жизни студий.

Научно-исследовательскую работу в плане техническом, технологическом и организационно-производственном, очевидно, должны организовывать и возглавлять главные инженеры студий и заместители директора по производству.

ТЕХНИКА И КАДРЫ

За последнее время в печати нередко стали появляться статьи об отсталости кинотехники на студиях художественных фильмов. В адрес технических руководителей кинематографии и в адрес научно-исследовательских работников сказано немало горьких, неприятных, но совершенно справедливых слов о том, что они не проявляют необходимой заботы о развитии техники советского кино.

Но если приходится иметь дело с весьма устаревшей техникой на студиях художественных фильмов, то что же можно сказать о технике студий научно-популярных фильмов? А сказать можно одно, и в этом совершенно прав Вл. Шнейдеров: студии научно популярных фильмов в техническом отношении оснащены очень плохо. Они не имеют достаточного количества даже устаревшей кинотехники — обыкновенных съемочных камер, камер для синхронных съемок, обыкновенной передвижной звукозаписывающей аппаратуры, осветительной аппаратуры и некоторой другой, не говоря уже о какой-то новой, более совершенной технике.

Но дело-то ведь не только в этом. Для того чтобы иметь возможность более глубоко раскрывать суть тех или иных явлений, научно-популярному кинематографу нужна в достаточном количестве не только более совершенная общая кинотехника, но нужна еще и специальная кинотехника. Мы имеем в виду высокоскоростные, так называемые рапидные камеры, цейтраферные и микроцейтраферные установки, камеры для подводных съемок, хорошие камеры для мультипликационных съемок, аппараты для комбинированных съемок, а также приспособления для целого ряда других видов специальных съемок.

Где вся эта техника? Кто заботится о том, чтобы она была?

Ее нет, и никто не беспокоится, чтобы она была. Студии кое-что сами делают кустарным способом, но ведь это не выход из положения.

Возьмем, к примеру, аппараты для комбинированных съемок. Это весьма сложная машина. Ее нужно иметь каждой студии. Это позволит значительно повысить качество научно-популярных фильмов, ускорить съемки по времени и удешевить стоимость производства фильмов. Все признают, что хороший аппарат для комбинированных съемок сами студии сделать не могут. Тем не менее никто не беспокоится об изготовлении этих аппаратов на заводах киномеханической промышленности. Не изготовляются также цейтраферные и микроцейтраферные установки и многое другое оборудование, без которого студии не могут вести работу по съемкам многих научно-популярных фильмов.

Если бы руководящие работники главка и Министерства культуры, коим надлежит ведать делами кино, по-настоящему интересовались научно-популярной кинематографией, уделяли бы ей должное внимание, то, надо полагать, с техническим оснащением научно-популярных студий дело обстояло бы куда лучше, они не были бы в кинематографии на положении бедных родственников, которым пока достаются «остатки со стола богатого собрата» — художественной кинематографии.

Но оснащение студий научно-популярных фильмов необходимой им современной техникой — это одна сторона дела, другая же, еще более важная, — это подготовка кадров для научно-популярной кинематографии.

Всякий, кто знаком с особенностями научно-популярного кино, понимает, что создание хороших научно популярных фильмов, отвечающих возросшим задачам пропаганды науки и техники, могут быть успешно выполнены лишь при условии укрепления творческих и производственно-технических кадров научно-популярного кино.

В настоящее время в научно-популярном кино работают люди, пришедшие к нему самыми различными путями. Одних привела сюда любовь к этому делу, стремление средствами кино пропагандировать в массах достижения науки и техники. К этой категории относятся многие мастера научно-популярного кино, создавшие ряд замечательных фильмов. Других привели сюда неудачи в художественном кинематографе. И, хотя они продолжают здесь работать, все же посматривают и выжидают, нельзя ли при удобном случае вернуться в художественное кино. Эта тяга особенно усилилась в последнее время с расширением производства художественных фильмов. Может быть, это и неплохо. Но нельзя же двигать вперед научно-популярное кино без достаточного количества специально подготовленных кадров.

Мы далеки от того, чтобы отрицать возможность работы в научно-популярном кино творческих кадров, окончивших художественные факультеты ВГИКа, или тех, кто, имея общее или высшее образование, полюбил научно-популярное кино, освоил технологию производства научно-популярных фильмов и посвятил этому делу свою жизнь. Но мы склонны считать, что пора поставить вопрос о подготовке специальных творческих кадров для научно-популярного кино.

Всесоюзный государственный институт кинематографии, призванный готовить кадры для всех видов кинематографии — художественной, научно-популярной и документальной, — фактически готовит кадры вообще, с уклоном в сторону художественного кинематографа. Изучение в небольшом объеме вопросов производства научно-популярных и документальных фильмов не дает студентам ВГИКа возможности узнать это производство в совершенстве и быть готовыми к самостоятельной работе в научно-популярном кино. К тому же надо признать: студенты ВГИКа и не стремятся изучать производство научно-популярных фильмов, потому что их на это не нацеливают, убеждая, что «настоящий» кинематограф — это художественные фильмы. Поэтому выпускники ВГИКа пренебрежительно относятся к научно-популярному и документальному кино. А если волею судеб и приходится им работать в этих видах кинопроизводства, то, за редким исключением, они считают эту работу для себя временной и не стремятся вникнуть в нее, готовить себя к постоянной деятельности в этой области.

Не занимаясь специальной подготовкой творческих кадров для научно-популярного кино, а только чуть-чуть их специализируя, рассчитывают, вероятно, на «естественный отбор»: кто лучше учился и оказался смышленнее, а может быть, просто настойчивее — идет в художественное кино; тот же, кто не обладает этими качествами, — пожалуйте в научно-популярное кино.

Вот именно такая практика подготовки и отбора кадров для научно-популярного кино нам представляется порочной, и от нее пора отказаться. Научно-популярному кино, как и любому другому делу, нужны люди, которые идут к нему по любви, по призванию и готовы посвятить ему всю свою жизнь. При этом готовить нужно творческих работников по многим специальностям. Научно-популярному кино нужны и режиссеры, и операторы, и художники, и мультипликаторы, и операторы специальных видов съемки. Следовательно, для подготовки их должны быть специальные отделения при соответствующих факультетах ВГИКа, на которые отбирались бы люди, желающие работать именно в научно-популярной, а не в художественной кинематографии.

Так, на наш взгляд, должна решаться проблема подготовки творческих кадров для научно-популярного кино. Но это не исключает и другого пути привлечения людей с общим или специальным высшим образованием, желающих посвятить свою деятельность популяризации достижений науки и техники средствами кино. Для таких людей не мешало бы создать при ВГИКе специальное заочное отделение.

И последнее замечание. Серьезным средством подготовки кадров научно-популярного кино, повышения их идейно-теоретического уровня и профессионального мастерства, а также серьезным средством улучшения всего дела создания научно-популярных фильмов могло бы стать широкое развертывание теоретической работы по научно-популярному кино. Но, к сожалению, эта работа находится в загоне, ею никто не занимается. И не случайно, что по научно-популярному кино не только нет хороших книг, чтение которых обогащало бы творческих работников, но мало и серьезных статей в журналах и газетах. А пора бы теоретическую работу в этой области поставить на службу практике научно-популярного кино, повышению идейного, научно-познавательного и художественного уровня фильмов.

СОВЕТСКАЯ КИНОПАНОРАМА

Беседа с проф. Е. Голдовским

Недавно в зрительном зале НИКФИ состоялся необычный сеанс — был показан первый экспериментальный панорамный фильм, снятый Московской студией научно-популярных фильмов. В панорамном кинотеатре фильм демонстрируется на огромном вогнутом экране, размером по дуге в 19,6 метра, высотой—7,5 метра.

Советские ученые, изобретатели, техники, кинематографисты упорно работают над тем, чтобы к 40-летию Великого Октября советские зрители получили наиболее совершенную отечественную систему панорамного кино.

Мы публикуем ниже беседу с руководителем разработки советской системы панорамного кино профессором Е. Голдовским.

— Есть все основания надеяться, — сказал нам проф. Е. Голдовский, — что к сороковой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции можно будет заснять полную программу панорамного фильма и показать ее зрителям.

...Еще давно, едва ли не с первых дней появления кинематографа, стали очевидны недостатки его техники, связанные с отсутствием звука, цвета, объемности и панорамности изображения. Исследовательские и изобретательские работы в области кинотехники в течение более чем полувека были направлены на преодоление этих недостатков, на совершенствование техники кино. Быстрое развитие кинопромышленности и огромной сети кинотеатров, с одной стороны, и необходимость обслуживать значительные массы кинозрителей — с другой, обусловили жизнеспособность только тех изобретений, которые, в общем, использовали обычную кинотехнологию.

В форме, дающей возможность широкого ее использования в кинотеатрах, сначала удалось преодолеть отсутствие звука. Более четверти века тому назад проблема звукового кинематографа была, как известно, практически разрешена. В дальнейшем были созданы методы цветной кинематографии, позволяющие воспроизводить на экране изображения в натурных цветах. Более десяти лет цветной кинематограф благодаря использованию многослойной кинопленки (обеспечивающей сохранение обычных приемов кинотехнологии) широко используется, и число цветных кинокартин с каждым годом растет.

Труднее оказалось преодолеть другие недостатки кинематографа — отсутствие объемности демонстрируемых изображений и их панорамности.

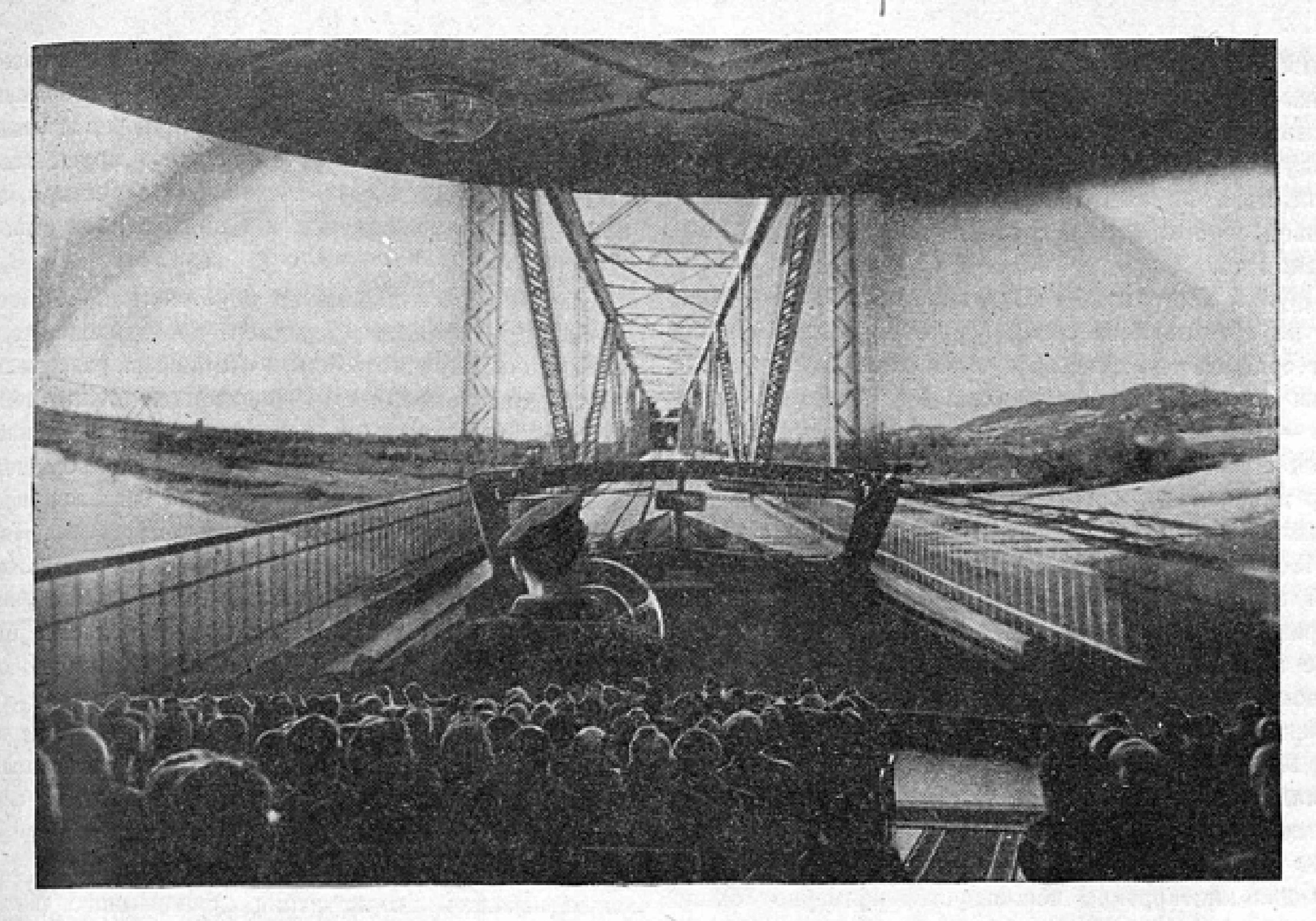
Проблема стереоскопического кинематографа была решена довольно давно, в частности, в Советском Союзе с 1941 года снимаются и демонстрируются стереоскопические фильмы. Однако следует признать, что существующие «очковые» и «безочковые» системы стереоскопического кинематографа не только требуют значительного изменения кинотехнологии (при съемке и проекции приходится иметь дело с «парными» кадрами фильма), но и создают затруднения для зрителя, заставляя его применять очки или сидеть неподвижно. Стереоскопический кинематограф «очковой» и «безочковой» системы не придал киноизображению панорамности, ибо современные киноэкраны стереокинотеатров (из-за светотехнических ограничений) имеют небольшую ширину.

Решение вопроса о панорамности заключается в съемке кинокартины объективами, имеющими весьма широкие углы зрения, и в показе заснятого фильма на таком экране, чтобы изображение было видно зрителям под большим углом, при котором «уголки» глаз участвуют в рассматривании киноизображения.

Демонстрация панорамных фильмов показывает, что панорамные изображения почти физически «втягивают» зрителей в действие на экране, причем зрители испытывают такое чувство, будто находятся не в кинозале, а вместе с героями фильма на экране.

Этот эффект называют «эффектом присутствия». Зритель ощущает себя присутствующим при зрелище, которое развертывается в открывающемся перед ним трехмерном пространстве. «Эффект присутствия» обусловлен как стереоскопичностью и панорамностью киноизображения, так и определенными приемами съемки и кинопроекции; немаловажную роль играет и многоканальная система стереофонического звуковоспроизведения.

Сложность аппаратуры для съемки и демонстрации панорамных фильмов, необычность примеияемой кино-



На просмотре экспериментального панорамного фильма

технологии, а также некоторые недостатки данной системы кино, не позволяющие пока осуществить производство игровых картин, заставили обратиться к другим возможностям получения панорамного изображения. Родились системы широкоэкранной кинематографии. Хотя широкоэкранный кинематограф и не смог обеспечить такой «эффект присутствия», как панорамная система кинематографии, однако он позволяет приблизить до некоторой степени условия рассматривания изображения к условиям жизненной практики. А главное, широкоэкранное кино дает возможность снимать и демонстрировать фильмы с помощью сравнительно простых средств, не нарушающих коренным образом обычной кинотехнологии. Заметим кстати, что от панорамного и широкоэкранного кино надо отличать систему «трехэкранного» кинематографа, хотя эта последняя и послужила основой для развития техники съемки и демонстрации панорамных фильмов.

Для съемки панорамных фильмов по зарубежной системе «Синерама» применяется специальная камера, которая производит одновременно съемку на три обычные пленки в пределах широкого угла зрения в 146°. Для демонстрации приходится применять сложную кинопроекционную установку, состоящую из трех кинопроекторов, каждый из которых демонстрирует на соответствующей части экрана одну из пленок. Система объемного или, как говорят, стереофонического звуковоспроизведения, применяемая при демонстрации таких фильмов, заключается в том, что звук записывается с помощью не одного, а 7 микрофонов. Звук, записанный на 7 магнитных дорожках, воспроизводится при помощи 7 самостоятельных каналов, обслуживаемых громкоговорителями. Таким образом, при перемещении актеров по экрану звук следует за ними. Кроме того, обеспечивается эффектное звучание в самом зале.

К недостаткам панорамного кинематографа следует отнести недостаточный все же эффект объемности, наличие «швов» на экране в части стыков трех киноизображений, известное качание этих изображений относительно друг друга, искажение изображений для значительной группы зрителей и т. д.

Сейчас в США и Западной Европе демонстрируются две программы панорамных фильмов: «Это — синерама» и «Праздник синерамы».

Фильм «Это — синерама» состоит из двух частей. В первую часть входят фрагменты, демонстрирующие спуск на вагонетке с американских гор парка Лонг-Айленд, фрагменты из оперы «Аида» в Миланском оперном театре, подъем на геликоптере над Ниагарским водопадом, катание в гондолах по каналам Ве-

неции, бой быков в Мадриде, венский хор мальчиков, гонки скутеров во Флориде. Вторая часть программы называется «Прекрасная Америка». В ней засняты с воздуха виды Нью-Йорка, Вашингтона, река Миссисипи, поля Оклахомы, Национальный парк, Большой Каньон со скалистыми стенами ущелий и виды Сан-Франциско.

Другая программа — «Праздник синерамы» — также не представляет собой игрового фильма, однако она содержит уже кое-какую сюжетную канву: две пары совершают поездки, одна — в Америку, другая — в Европу. Снова катание на санях, спуск с гор, виды с самолетов, театральные постановки, и снова хор мальчиков, на этот раз в знаменитом соборе Парижской богоматери.

Постановка панорамных фильмов представляет собой весьма сложную задачу. Съемка программы «Праздник синерамы» заняла, например, 200 дней. Обе пары актеров покрыли расстояние около 50000 километров. В съемках участвовало более 5000 человек. Снято было около 250.000 тысяч метров пленки. Поскольку синерамный фильм имеет длину максимально $5000 \times 3 = 15000$ метров (не считая 35-миллиметровой магнитной фонограммы длиной до 2500 метров), то из сказанного можно сделать вывод, что для кинокартины используется примерно около 6% заснятого материала.

Такое положение объясняется тем, что для демонстрации выбираются сцены, которые с наибольшей полнотой создают «эффект присутствия». Кроме того, условия съемки часто приводят к искажению заснятых изображений, особенно при наклонах оптической оси объектива съемочной камеры, что обусловливает изгиб горизонтальных линий на экране.

Изготовление копий панорамных фильмов также представляет трудную задачу, ибо необходимо обеспечить полную идентичность всех трех копий, входящих в одну картину, как по соответствующим кадрам, так и по их длине. Следует отметить, что даже при высококачественных процессах копирования с трудом удается получить копии более или менее одинаковые по плотности и цветности. Это достигается тщательным отбором. Срок службы фильмокопии — около 200—300 сеансов.

При демонстрации панорамных фильмов обнаруживаются многочисленные недостатки системы «Синерама» в ее современном виде. В изображении на экране наблюдаются искажения, которые обусловлены различными ракурсами съемки на трех отдельных пленках и параллаксом из-за взаимного сдвига съемочных объективов в камере. В результате на соседних участках трех пленок оказываются заснятыми части одних и тех же объектов, занимающие в кадрах различное пространственное положение. При демонстрации программы «Это — синерама» подчас можно обнаружить поэтому три ноги у человека, изменения в форме предметов в местах стыков изображений и т. д. Иногда искажается форма горизонтальных линий. В программе «Это — синерама» ярусы театра Ла Скала кажутся составленными из трех дуг, примерно то же наблюдается и в эпизоде боя быков в Мадриде.

Кинoизображения заметно неустойчивы. Это сказывается в «качаниях» среднего изображения по отношению к двум остальным. Предметы разрываются на три отдельные части, перемещающиеся относительно друг друга. Так, в программе «Это — синерама» во время исполнения «Мессии» Генделя одна из массивных колонн церкви раздвигается, и две половины колонны начинают «подпрыгивать». Такие случаи особенно неприятны, когда сюжетно важный элемент кадра располагается у места стыка кинoизображений. В общем вся система «Синерамы» из-за наличия трех отдельных пленок является довольно сложной, что, естественно, не обеспечивает абсолютной надежности ее действия. При одном из первых просмотров программы «Праздник синерамы» в лондонском кинотеатре «Казино» произошел обрыв одной из кинопленок. Сеанс был прерван, и в течение 20 минут демонстрировался обычный фильм. Затем снова началась демонстрация синерамного фильма, однако примерно около 7 минут пришлось еще затратить на подгонку синхронизма трех изображений.

Работы по панорамному кино были поставлены у нас в условиях, когда, кроме нескольких популярных статей, в периодической иностранной литературе об этих системах ничего известно не было. Следовало остановиться на какой-то определенной системе этого нового вида кинематографии. Была возможность предложить ряд вариантов панорамных систем, однако наибольший «эффект присутствия» обеспечивается теми из них, которые используют несколько кинопленок для съемки и демонстрации картин.

Решено было выбрать систему панорамного кино, которая дает возможность обмена программами фильмов с зарубежными странами. Учитывая вместе с тем недостатки системы «Синерама», необходимо было принять меры к устранению главнейших из них в советской системе панорамного кино.

Советская конструкция панорамного кинематографа, в частности, отличается тем, что запись и воспроизведение звука осуществляются не с помощью семи каналов, а по девятиканальной системе. В этом случае пять каналов стереофонии позволяют обеспечить высококачественное воспроизведение звука основными (заэкранными) громкоговорителями. Но вместо элементарной схемы воспроизведения звуковых эффектов, применяемой в «Синераме», в нашей системе имеется четыре «эффектных» канала, кото-

рые воспроизводят в зале как стереофоническое, так и не стереофоническое, но как бы перемещающееся по залу звуковое сопровождение фильма. Вместо ручного переключения «эффектные» говорители переключаются автоматически, за счет соответствующей звукозаписи.

Система синхронизации отличается от используемой в кинопроекционной аппаратуре «Синерамы» громоздкой и не всегда точно работающей синхронно-синфазной группы машин с механическими дифференциалами. У нас применена впервые осуществленная в СССР, более надежная система «Ротасин», работающая с помощью реактивных двигателей и генератора переменной частоты. Разработаны наиболее совершенные наматывающие устройства для проекционной аппаратуры с автоматически регулируемым натяжением пленки.

Частота киносъемки и кинопроекции составляет 25 кадров в секунду (вместо 26 в системе «Синерама»). Таким образом, скорость пленки в киноаппаратуре советского панорамного кино принята 712,5 *мм/сек* против 741 *мм/сек* в системе «Синерама»). Такое изменение частоты кадросмен не может заметно повлиять на качество кинодемонстрации при эксплуатации в СССР фильмов «Синерамы» или же при показе советских панорамных фильмов за рубежом, но в то же время частота 25 кадров в секунду обеспечивает более удобные передачи в киноаппаратуре, особенно съемочной.

Разрабатывая аппаратуру для советской системы панорамного кино, мы учитывали наличие уже существующей киноаппаратуры, приспосабливая ее для новых целей, а также разработали ряд новых аппаратов самостоятельно. Использование существующих типов аппаратуры из-за отдельных их несовершенств определило и ряд недостатков панорамного кино, над устранением которых необходимо еще работать.

В разработке системы и аппаратуры панорамного кинематографа, проводимой под руководством Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ), принимали участие помимо научно-исследовательских организаций и предприятий Министерства культуры СССР и многие другие организации. В течение 1956 года была разработана сложная многоканальная аппаратура для звукозаписи и звуковоспроизведения, кинопроекционная аппаратура, аппаратура для копирования фильмов, электропитающие и синхронизирующие системы всей установки кинопанорамы, киноэкран особой системы, аппараты для воспроизведения магнитных пленок, специальная оптика, разнообразные вспомогательные устройства.

Пробные киносъемки по системе кинопанорамы были проведены в марте 1956 года на макетах из трех обычных съемочных камер, разработанных в НИКФИ. Тогда же были продемонстрированы первые панорамные сцены на специальном экране шириной около 6 метров, с помощью трех передвижных кинопроекторов, синхронно связанных один с другим. Указанная опытная демонстрация дала необходимый материал для выяснения ряда оптических вопросов, связанных с конструированием специальной панорамной киносъемочной камеры для трех пленок. Учитывая возможности Московской киностудии научно-популярных фильмов и наличие в ней группы энтузиастов, НИКФИ передал этой студии 3 стандартные киносъемочные камеры, необходимую оптику и специально разработанный панорамный визир, а также обеспечил требуемую консультацию, которая позволила изготовить на оптическом заводе второй макет киносъемочной камеры для съемки панорамных фильмов. Учитывая одновременно недостатки «строенной» киносъемочной камеры, НИКФИ разработал конструкцию специальной панорамной камеры, которая будет изготовлена на заводе Москинап.

На студии научно-популярных фильмов под руководством режиссера К. Домбровского было проведено опробование второго макета панорамной «строенной» съемочной камеры. В результате опытных съемок удалось смонтировать ролик фильма длиной около 500 метров (операторы С. Рубашкин и Е. Рыклин, звукооператор К. Бек-Назаров). Ролик был озвучен силами киностудии и НИКФИ на звукозаписывающем аппарате с использованием девяти каналов.

Для демонстрации пробного ролика и испытания разработанной аппаратуры в НИКФИ был переоборудован просмотровый зал института (проектные работы выполнены Гипротеатром), где в настоящее время осуществляется опытный показ фильма.

В экспериментальном фильме перед зрителем открывается широкая панорама Черноморского побережья Кавказа. «Эффект присутствия» позволяет зрителю, например, ощутить себя находящимся в автомобиле, который мчится по дороге вдоль моря, или в катере, несущемся по морским волнам. В фильме показана знаменитая сосновая роща на мысе Пицунда.

Стереоскопичность панорамного изображения дает возможность почувствовать всю красоту одного из замечательнейших уголков побережья Черного моря.

В Москве скоро будет построена первая советская кинопанорама. Она разместится на Цветном бульваре по соседству с цирком (при строительстве ее будут частично использованы существующие стены и перекрытия бывшего манежа).

Круглый зал рассчитан на 1500 мест, поднимающихся амфитеатром. Экран планируется размером 30×12 метров.

Сооружение первой в нашей стране кинопанорамы поручено Главмосстрою.

Об одном незавершенном фильме

Письма Г. В. Александрова и Э. К. Тиссэ • Либретто !Que viva Mexico! • Послесловие к либретто • Рисунки С. М. Эйзенштейна и кадры из «мексиканского фильма»

На экранах ряда стран демонстрируются кинокартины («Буря над Мексикой», «Время под солнцем», множество короткометражек), смонтированные из отдельных фрагментов неоконченного фильма о Мексике, над которым четверть века тому назад работала группа советских кинематографистов во главе с С. М. Эйзенштейном. Этот фильм ставили С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров, снимал Э. К. Тиссэ по сценарию Эйзенштейна и Александрова.

Художественные достоинства кадров «мексиканского фильма» таковы, что сами по себе эти кадры получили высокую оценку и рядовых зрителей и самых авторитетных знатоков киноискусства. Так, например, Чарли Чаплин, посмотрев картину «Буря над Мексикой», заявил: «Это самый прекрасный фильм из всех мною виденных». В рецензии на фильм «Время под солнцем», которая была опубликована французской газетой «Юманите» в феврале этого года, говорится: «Фильм ослепляет и одновременно разочаровывает. Разочарование возникает от горького сознания — чем мог бы быть этот фильм, если бы его автор смог воплотить до конца свои идеи. Но не лучше ли дать волю радости от ослепительного зрелища, чтó предстало перед нами, потому что не часто дано нам испытать такой восторг, не часто мы так прикованы к экрану кадрами столь восхитительно прекрасными, столь предельно выразительными».

Редакция обратилась к участникам создания «мексиканского фильма» Г. В. Александрову и Э. К. Тиссэ с просьбой поделиться своими мнениями об упомянутых картинах и о возможностях завершения труда, начатого ими под руководством С. М. Эйзенштейна.

Ниже мы помещаем письма Г. В. Александрова и Э. К. Тиссэ, а также полученные от П. М. Аташевой (ближайшей сотрудницы С. М. Эйзенштейна) литературные и изобразительные материалы:

неопубликованный черновик либретто «Que viva Mexico» (написанный С. М. Эйзенштейном после возвращения из Мексики с расчетом на монтаж фильма в основном из того материала, который фактически удалось заснять);

неопубликованные комментарии С. М. Эйзенштейна к одному из вариантов либретто «мексиканского фильма»;

рисунки С. М. Эйзенштейна к этой кинопостановке и ряд кадров из фильма.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

ЗАКОНЧИМ ЭТОТ ТРУД!

Когда в середине 20-х годов на многих экранах мира поднялся красный флаг «Броненосца «Потемкина», имя советского режиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна стало известным всюду, где существует кино. Приезжавшие в Москву представители различных кинофирм приглашали знаменитого режиссера для работы в Германии, Франции, Англии, Соединенных Штатах Америки и других странах мира. Было решено принять приглашение Голливуда. И группа под руководством С. М. Эйзенштейна, в которую входили оператор Эдуард Тиссэ и автор этих строк, выехала в заграничную командировку.

В это время начиналась эпоха звукового кино, и советским кинематографистам было интересно познакомиться с развитием нового, звукового киноискусства в Европе и Америке.

Тогда же был выдвинут вопрос о постановке группой С. М. Эйзенштейна фильма в США, и в 1929 году был заключен договор с голливудской фирмой «Парамоунт». Голливуд торжественно встретил советских кинематографистов, но, когда дело коснулось выбора темы и разработки сценария, начались трудности и препятствия. Около года работала группа в Голливуде над сценариями «Золото Зуттера» (история открытия золота в Калифорнии), «Стеклянный дом» (комедия о современной жизни Соединенных Штатов) и, наконец, совместно с Теодором Драйзером и Айвором Монтегю был создан сценарий «Американская трагедия».

Но ни один из этих фильмов не мог быть поставлен из-за различия точек зрения советских кинематографистов и голливудских кинобоссов на задачи и цели киноискусства. От группы Эйзенштейна требовали создания фильмов в рамках голливудских понятий. На это советские кинематографисты не могли пойти. Эйзенштейн предпочел покинуть Голливуд и не уходить от той борьбы за новое, революционное искусство, которую он вел во всех своих предыдущих фильмах. И тогда мексиканские друзья, среди которых был знаменитый художник Диего Ривера, предложили нашей группе поехать в Мексику и снять документальный фильм о том, «как живет Мексика».

Диего Ривера до этого побывал в Москве. По его картинам, рисункам, рассказам, по фотографиям, по книгам, с которыми он нас познакомил, мы уже знали, какой интересный и неповторимый материал представляет собой жизнь Мексики.

В Москве побывал также американский писатель Рисс Вильямс, который вместе с Джоном Ридом и Амброзом Бирсом был в Мексике во время революции 1910-х годов

и в качестве журналиста освещал революционные события. Рассказы Рисса Вильямса о мексиканских повстанцах, эпизодах революции, о жизни и быте Мексики, книги Джона Рида давно уже обострили наш интерес к этой стране. Известный американский писатель Эптон Синклер активно работал тогда в Обществе советско-американской дружбы. Он помог собрать средства, необходимые для экспедиции из США в Мексику, и 5 декабря 1930 года наша съемочная группа, состоящая из трех человек, пересекла мексиканскую границу на станции Ногалес.

Группа прогрессивных культурных деятелей, возглавляемая художниками Диего Ривера и Давидом Сикейросом, дружески и радушно встретила нас на мексиканской земле.

В то время в Мексике еще не было своей кинопромышленности. Правда, отдельные группы снимали кинокартины, подражая или Голливуду или европейским кинофирмам. В этих картинах показывалась экзотика мексиканской жизни — главным образом, жизни богатых классов. Материалом таких картин служили приключения иностранцев или «шикарная жизнь» помещиков. Наши друзья помогли нам объехать всю страну, познакомиться с ее историей, жизнью и бытом. Узнав страну, мы решили снять другую Мексику — народную Мексику, история которой полна революционной борьбы, жизнь коренных жителей Мексики — индейцев, которая полна красочных особенностей, черт самобытной индейской культуры. Во время путешествия по стране ученые, писатели, художники познакомили нас с мыслями и чувствами прогрессивных мексиканцев. На основании всего того, что мы видели, узнали, почувствовали, был написан сценарий «Да живет Мексика» («Que viva Mexico»).

После неудачного голливудского «эксперимента» С. М. Эйзенштейну особенно хотелось сделать фильм, в котором жизненная правда была бы противопоставлена той «фабрике снов», которую представляет собой Голливуд. Разнообразный, разнохарактерный национальный материал, почерпнутый из мексиканской жизни, с обычаями различных индейских племен, сохранивших традиции далеких веков, многообразная природа Мексики с ее снежными буранами в хвойных и горных лесах, дикими пустынями, где произрастает более 500 видов кактусов, с тропическими джунглями, — все это раскрывало перед нами необъятный мир, неведомый доселе киноискусству. Хотелось показать разные стороны мексиканской жизни, быта, природы.

Возникла мысль сделать оригинальную картину, создав как бы новую кинодраматургию. Мы назвали свой сценарий «эстафетным» — решили построить сюжет так, чтобы он охватывал события двух тысяч лет. Величественные памятники древней Мексики, пирамиды, храмы, обсерватории, крепости, оставшиеся от разгрома погибшей великой культуры народов майя и ацтеков, разрушенной и уничтоженной испанскими завоевателями, хранили образцы высоких достижений, которые имела в древности мексиканская цивилизация. Эти памятники дошли до наших времен, несмотря на то, что испанские завоеватели пытались уничтожить огнем и мечом все, что напоминало бы высокую культуру мексиканских племен.

Мы обратили внимание на то, что лица современных индейцев сохранили те же черты, тот же характер, что мы заметили на каменных изваяниях, созданных тысячи лет тому назад. Мы создали сюжет о человеческой жизни: родился человек, рос, мужал в борьбе и труде, встречал женщину, любил ее, становился бойцом за народные интересы, воевал с иностранными захватчиками, участвовал в революционных восстаниях и вместе с народами Мексики сбрасывал иго колонизаторов.

Одним словом, это должен был быть фильм о формировании человеческого сознания, о борьбе народа за свободу и независимость, о революционной истории страны, о жизни простого человека.

Сюжет этот разворачивался как единая драматургическая линия во времени, охватывающем тысячелетнюю историю. Менялись эпохи, времена, персонажи, а единый сюжет шел своим ходом.

Нашлись в Мексике реакционные группы, которым была неугодна (также как и реакционерам некоторых соседних стран) наша работа. Они пытались сорвать постановку, но этим попыткам противостояли прогрессивная общественность Мексики и такие выдающиеся деятели мировой культуры, как Бернард Шоу, Теодор Драйзер, Чарли Чаплин, Альберт Эйнштейн.

Группе удалось снять более 70 тысяч метров фильма и зафиксировать на пленке некоторые, пожалуй, уже неповторимые со-

бытия. Жизнь, с которой мы сталкивались, совершенствовала и углубляла первоначальные планы. Этому способствовали и новые знания, которые мы приобретали в процессе работы.

Так удалось снять почти все основные эпизоды будущей картины. Снятая пленка была отправлена в голливудскую лабораторию для проявки и печати. Материал привлекал большое внимание — его смотрели писатели, режиссеры, журналисты. Еще задолго до завершения фильма они объявили работу оператора Эдуарда Тиссэ образцом изобразительного искусства.

Организовать съемки в экспедиции было трудно: мешал непривычный тропический климат. Это затягивало работу. В течение 17 месяцев мы упорно работали, совершая путешествия в самые далекие, самые глухие районы Мексики. При помощи съемочного аппарата нам удавалось зафиксировать на пленку еще неизвестные до тех пор, неведомые экрану стороны мексиканской жизни. Но трудностей становилось все больше. Оставалось снять всего несколько важных эпизодов, но их съемку так и не удалось осуществить. Мы вынуждены были покинуть Мексику и вернуться домой, в Москву.

Задержавшись в Нью-Йорке, мы около двух месяцев вели переговоры об окончании фильма, договорились о том, что материал будет отправлен в Москву и мы смонтируем фильм у себя на родине. Но по ряду сложных причин материал в Москву не был прислан.

Вряд ли стоит описывать перипетии последовавших за этим споров и переговоров об окончании работы над фильмом. Бесполезно через четверть века возвращаться к этому спору и искать виновников того, что наш труд остался незавершенным. Гораздо важнее другое — найти пути, чтобы закончить этот фильм.

Это тем более важно, что за прошедшие 25 лет на экранах мира появилось множество фильмов, смонтированных из копий нашего материала, и те, которые нам довелось видеть, свидетельствуют о том, что они очень далеки от планов, задуманных под руководством Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Так, например, голливудский кинопредприниматель С. Лессер в 1934 году, используя материал одного из эпизодов («Магэй»), смонтировал полнометражный фильм «Буря над Мексикой». Как пример можно привести и другой фильм, выпущенный Мэри Ситон, — «Время под солнцем», представляющий собой бессвязный набор отдельных кусков. Несмотря на абсурдность монтажных комбинаций, этот фильм все же вызвал восторженные отзывы во время демонстрации на экранах Америки и Европы. Мне довелось видеть этот фильм в Лондоне в ноябре 1953 года. Теперь он демонстрируется во Франции.

Мы видели куски нашего материала, использованные во многих голливудских фильмах, — например в таком нашумевшем фильме, как «Вива Вилья!». В нем многие кадры, иллюстрирующие революционные эпизоды, использованы в ином, чем мы предполагали, контексте.

Какими бы побуждениями ни руководствовались режиссеры-монтажеры этих картин — корыстными мотивами или желанием вложить свою лепту в творческий труд, начатый группой С. М. Эйзенштейна, — их попытки «обработать» материал советских кинематографистов оказались несостоятельными и весьма далекими от оригинального плана.

Оператор Эдуард Тиссэ и я, познакомившись со многими выпущенными за рубежом фильмами, должны со всей определенностью заявить: эти фильмы ни в коей мере не соответствуют авторскому замыслу, а в большинстве случаев искажают его. Вырванные из монтажного контекста отдельные эпизоды и кадры предстают перед зрителем в извращенном виде.

В прошлом году во время моего пребывания в Мексике я услышал на родине незавершенного нами фильма самую высокую оценку снятого материала. Многие мексиканские киномастера считают этот материал как бы первой школой мексиканского киноискусства, открытием Мексики для кино. И интересно, что те молодые люди, которые помогали нам в съемочной работе, стали теперь выдающимися деятелями мексиканского кинематографа, большими режиссерами. И они говорили нам, что многие лучшие произведения мексиканского кино сделаны под влиянием незавершенного «мексиканского фильма». Многие выдающиеся мастера современного мексиканского кинематографа и по сей день считают Сергея Михайловича Эйзенштейна своим учителем. В течение всего пребывания в Мексике мы слышали поже-

ления и надежды на то, что фильм будет закончен.

Нам известно, что вокруг снятого материала непрерывно идет работа — академическая, коммерческая, что копии различных эпизодов имеются во всех киноакадемиях мира, их демонстрируют на докладах и лекциях как образец киномастерства. Выдающиеся итальянские кинорежиссеры говорили, что этот материал является для них своеобразным учебником киноискусства. О снятом материале изданы монографии, статьи, лекции и доклады. Известны планы многих деятелей, которые и впредь по-своему намереваются монтировать и публиковать наш материал. Известно, что изданы разные варианты сценария, но мне еще не попадался такой, который соответствовал бы оригиналу.

Передо мною книжка, выпущенная в 1951 году Уругвайским университетом в Монтевидео, в которой опубликован якобы сценарий Эйзенштейна и Александрова. Но все это, хотя и соответствует определенным периодам нашей работы, не является тем законченным сценарием, который сформировался к моменту прекращения съемок.

В моих архивах, в архивах Эдуарда Тиссэ и в архивах Сергея Михайловича Эйзенштейна, которые бережно хранит и обрабатывает П. М. Аташева, имеются рукописи сценария, монтажных разработок, эскизов музыкального плана, по которым можно было бы воссоздать этот фильм в том виде, в каком он должен был бы появиться на свет.

Будучи в прошлом году в Нью-Йорке, я посетил Музей современного искусства. Заведующий киноотделом этого музея Ричард Гриффит, дав самую высокую оценку снятому материалу, рассказал, что Эптон Синклер, являвшийся «пайщиком» фильма, передал около 70 тысяч метров негатива в фильмотеку этого музея. Музей бережно хранит в неприкосновенности весь снятый негатив. Американский историк кино Дж. Лейда разобрал и описал все имеющиеся кадры. Он сделал из них три учебных фильма, которые демонстрируются в фильмотеке музея. Директор музея и все работники, связанные с киноотделом, высказали пожелание, чтобы наш фильм был завершен.

И он может быть и должен быть закончен! Для этого следовало бы заснять недостающие эпизоды, а поскольку со времени первых съемок прошло 25 лет, создать пролог и эпилог в соответствии с духом нынешнего времени.

Этот материал имеет не только архивную музейную ценность. На наш взгляд, он актуален и сегодня. Он должен быть, наконец, собран воедино и превращен в то произведение киноискусства, которое было задумано и почти завершено группой под руководством Сергея Михайловича Эйзенштейна 25 лет тому назад.

Мы с Эдуардом Тиссэ до сих пор вдохновлены этим материалом и готовы смонтировать его в соответствии с первоначальным планом. У меня это желание возникло с новой силой, когда в прошлом году я встретил своих мексиканских друзей, вновь увидел Мексику, которую я полюбил давно и люблю сейчас. Меня особенно вдохновило стремление и желание мексиканских, американских и европейских прогрессивных кинематографистов увидеть этот фильм в завершенном виде и оказать всяческое содействие осуществлению этого дела. Надо надеяться, что эта реальная возможность встретит поддержку у всех подлинных ценителей киноискусства в Соединенных Штатах и что законным авторам фильма будет предоставлена возможность получить снятую пленку для монтажа.

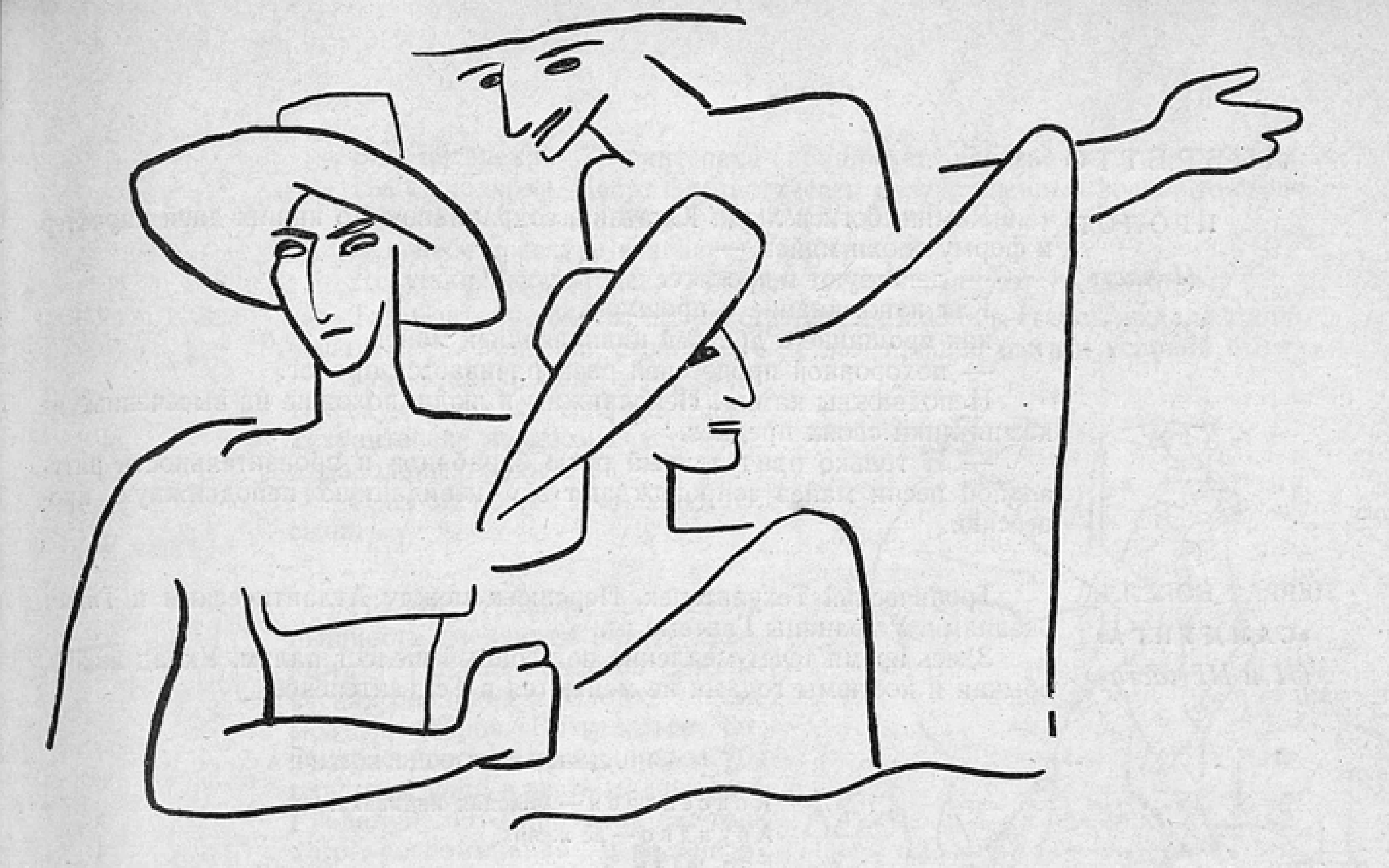
Соединенными силами, направленными к окончанию этой работы, мы сможем сделать важный шаг к укреплению дружеских связей киноискусства Мексики, США и Советского Союза. Это дело послужило бы конкретным примером сотрудничества представителей наших стран в развитии кинематографического искусства.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

•

Ознакомившись с открытым письмом Г. В. Александрова, я полностью присоединяюсь к его пожеланиям и предложениям.

ЭДУАРД ТИССЭ



¡QUE VIVA MEXICO!

В фильме семь частей, пять эпизодов.

В центре — две новеллы.

Первая отражает дофеодальный быт тропической Мексики, как он сохранился до наших дней на юге в штате Оахака. Сюжет новеллы медленно развертывается вокруг событий одной свадьбы в условиях полурастительного бытия, на самых первых стадиях развития общества.

В этой новелле мы берем Мексику такой, какой она была в доколумбову эру.

Вторая новелла показывает то, что сталось с этим бытием со времени испанского завоевания и укрепления феодализма в Мексике, тянувшегося до революции 1910 года; черты феодализма и сейчас еще сильны повсюду, но особенно среди равнины центрального плато Мексики, на необозримых плантациях магея. В отличие от первой новеллы здесь действие конфликтно, трагично и несется в резких темпах.

Три остальных эпизода служат как бы оправой этим двум игровым новеллам:

1. Уходящая вдаль предыстория Мексики, показанная на древностях Юкатана, как бы служит прологом.

2. Пышность испанского наследия и завезенного им в мексиканскую культуру нового характера и обрядности работает как переломный момент судьбы Мексики на этапе испанского завоевания.

И, наконец,

3. Последняя часть переводит трагическую историю пеонского бунта второй новеллы в обстановку сегодняшнего дня, в будущее современной Мексики.

ЛИБРЕТТО

ПРОЛОГ

(I часть)

Камни, боги и люди Юкатана, сохранившие до наших дней характер и форму эпохи майев, —

— действуют в прологе.

Как напоминание о прошлом,

как прощание с древней цивилизацией майев,

— похоронной процессией разворачивается пролог.

Неподвижны камни. Неподвижны и люди, похожие на высеченные из камня лики своих предков.

— И только причудливый ритм барабанов и пронзительность ритуальной песни майев сопровождают эту невиданную неподвижную процессию.

ПЕРВАЯ НОВЕЛЛА

«САНДУНГА»

(II и III части)

Тропический Техуантепек. Перешеек между Атлантическим и Тихим океанами. У границы Гватемалы.

Здесь время течет медленно под сонный шелест пальм. Уклад жизни, обычаи и костюмы годами не меняются в Техуантепеке.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

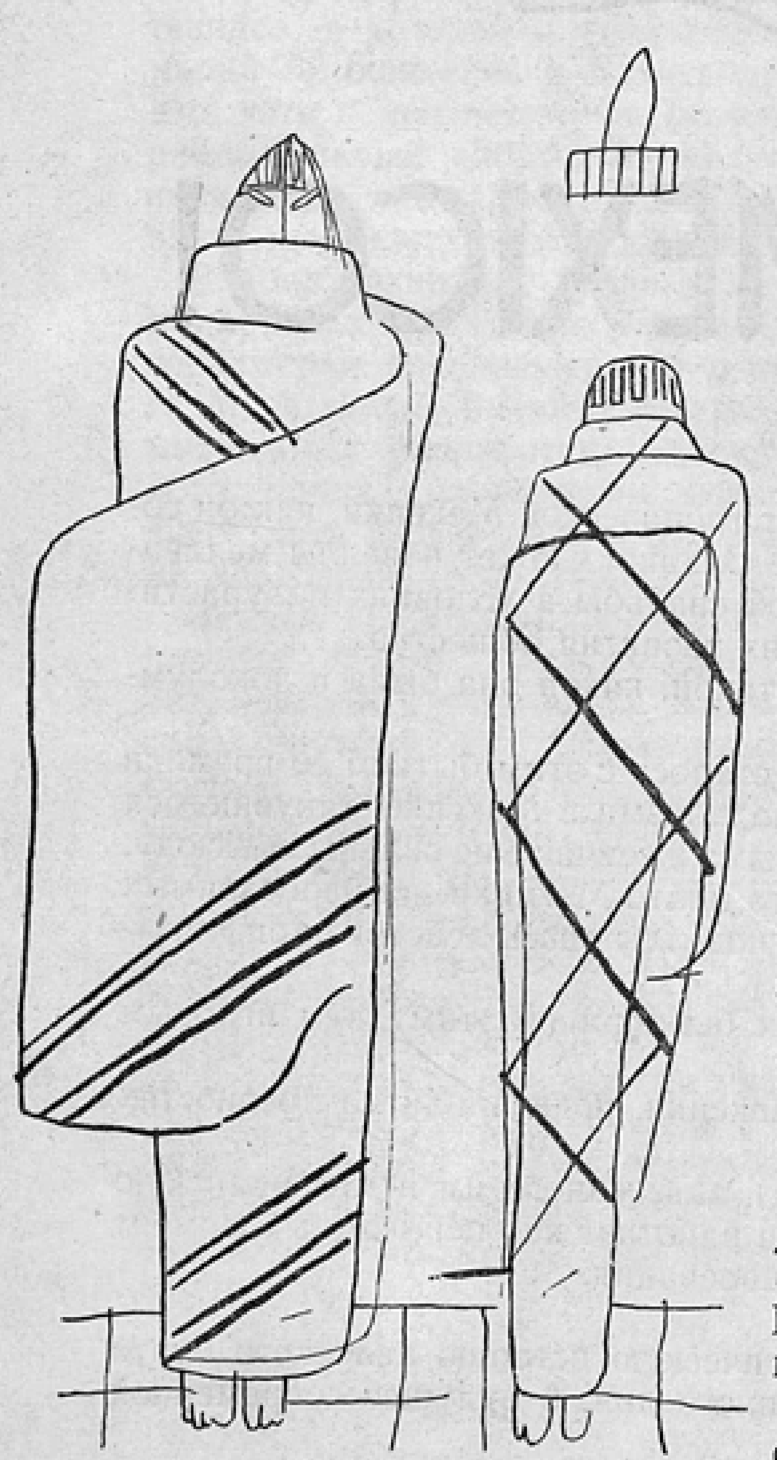
Консепсион — молодая индианка.

Абундио — ее жених.

Его мать.

Техуаны — девушки Техуантепека.

Население Техуантепека, принимающее участие в празднике, обрядах и внародной свадьбе.



Тропическое утро в Техуантепеке. Молодые индианки купаются в реке. Они лежат на песке и поют. Их песнь называется «Сандунга».

Среди них героиня тропической новеллы:

— Консепсион.

Как и все техуаны, она мечтает о золотом ожерелье.

Все, что зарабатывает или выгадывает на рынке молодая техуана, она обращает в золотые монеты. Из этих монет собирает ожерелье. Ожерелье — это ее приданое и все ее сбережения. Золотое ожерелье — это конец неустанным трудам. Золотое ожерелье — это залог будущего семейного счастья.

Консепсион не хватает только одной монеты для ожерелья.

Тих и ленив тропический базар. Консепсион терпеливо ждет, когда продадутся ее бананы.

«Пусть твое ожерелье принесет тебе счастье»,— говорит покупательница Консепсион.

И вот, сияя от счастья и гордости, с новым ожерельем на шее, Консепсион на тропическом балу.

Принимает предложение своего возлюбленного Абундио.

Затем дело переходит в руки старух: матерей и свах. Идут длительные смотрины, проверка и осмотр приданого. Начинаются приготовления к свадьбе.

И мы показываем все обычаи и обряды Техуантепека, связанные со свадебной церемонией.

Все население Техуантепека принимает участие в этом событии. Несут подарки. Несут фантастически разукрашенные восковые свечи. Готовят изысканные блюда. Молодых оставляют одних.

И в небе трескуче взвивается фейерверк...

Девушки Техуантепека радостно поют и танцуют «Сандунгу».

Так медленно вьется полурастительная жизнь в старом укладе тропической части Мексики, столетиями не изменившей быта и условий бытия.

Мы заканчиваем эту романтическую новеллу о тропическом Техуантепеке показом счастливых и довольных родителей.

И их здорового и смеющегося сына.

(IV часть)

Но вот тропическая нега и пышность сменяются иными красками.— Тяжелым золотом католических реликвий и золотом костюмов матадоров. Витиеватым барокко соборов и праздничным убранством улиц в честь мадонны де Гуадалупе. Это праздник ежегодного воспоминания о колонизационном захвате Мексики Испанией.

Древняя Испания, соединенная с тропической роскошью Мексики, встает в эти дни. Но эти же дни отмечены и воспоминанием о кровавости страшных дней. Самоистязания кающихся, ритуальные традиционные языческие пляски, воскрешаемые в памяти обращения язычников в католицизм, и, наконец, кровавый финал фиесты — бой быков, завезенный испанцами и ставший национальным зрелищем мексиканцев. Таков переход во вторую часть содержания фильма — к внедрению в Мексику с испанским владычеством неумолимого феодального строя с полновластным хозяином — хасиендадо (помещиком), имевшим вплоть до 1910 г. власть над телом и душою своих пеонов.

Если новелла, предшествующая испанским эпизодам, рисовала идиллическую атмосферу матриархата и натурального хозяйства древней Мексики, то последующая новелла рисует, чем стала Мексика после покорения испанцем Фернандом Кортесом.

ВТОРАЯ НОВЕЛЛА

«МАГЕЙ»

(V и VI части)

Действие этой новеллы развертывается в Лланос де Апам, на бесконечных полях магея в штате Гидальго, на старой гациенде Тетлапайяк.

Лланос де Апам — район, в котором производится наибольшее количество «пульке» — водки из сока кактуса магей.

Время действия — начало этого века, в эпоху диктатуры Порфирио Диаца.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Себастьян — индио пеон.
Мария — его невеста.
Дон Николас — управляющий.
Мелесио — его мосо.

Хоакин — ее отец.	Сеньор Балдерас — гость.
Ана — ее мать.	Феликс } пеоны, друзья Себастьяна.
Хасиендадо.	Лючиано } пеоны, друзья Себастьяна.
Сара — его дочь.	Валерио } пеоны, друзья Себастьяна.
Дон Хулио — ее кузен.	Чаррос, гости, пеоны.

Как Северный полюс отличается от экватора, так же не похож знаменитый Лланос де Апам на сонный Техуантепек.

Все здесь сурово, жестоко и жестко.

У подножья высоких вулканов, на пустынной земле растет высокий кактус — магей.

Сок магея — белый, как молоко, — ртом высасывают пеоны из надрезов на мясистых листьях кактуса.

Феодальные поместья, бывшие монастыри испанских завоевателей, высятся, как неприступные крепости, среди необозримых полей кактуса.

Задолго до зари над еще темными вершинами вулканов, над высокими стенами массивных домов гасиенды звучит печальная и медлительная мелодия песни.

«Эль Алабар» — называют ее пеоны.

Каждую зарю до начала работы поют они эту песню.

И, когда снежные вершины вулканов загораются под лучами восходящего солнца, раскрываются ворота гациенды. Пеоны идут на работу на кактусовые поля, чтобы с восхода и до заката ртом высасывать белый, как молоко, сок магея.

Мы покажем на экране весь процесс производства «пульке». Процесс, который не изменился за сотни и сотни лет.

Позже начинается жизнь и на гациенде. Сегодня там суета и оживление — вечером у помещика празднество в честь приезда его дочери, и ждут гостей. Случается так, что в этот же день молодой пеон Себастьян, согласно традиции, приводит в дом к хозяину свою невесту Марию. Но чаррос — личная охрана помещика — пускают в дом только одну Марию. Себастьян остается на дворе в ожидании возвращения Марии.

Один из пьяных гостей помещика пытается овладеть Марией. Друг Себастьяна, слуга помещика, предупреждает его о происшедшем. Себастьян врывается на веранду, требуя, чтоб ему сказали, где Мария.

Его сбрасывают с лестницы.

В это время появляется пьяный гость, за ним плачущая Мария. Чтобы разрядить атмосферу, помещик дает знак оркестру. Гремит музыка, зажигается фейерверк, начинаются игры.

Марию до разбора дела запирают до утра в доме помещика.

Праздник в разгаре, и инцидент забыт.

Но обо всем помнит Себастьян. Он с двумя товарищами из мести поджигает гациенду и пытается освободить Марию.

Завязывается перестрелка. Пеоны и Мария бегут. Их преследуют чаррос во главе с дочерью хозяина.

Дочь хозяина убивает одного из пеонов, и в перестрелке сама расплачивается жизнью.

Пеоны схвачены и подвергнуты жестокой расправе.

Себастьян и его друзья зарыты в землю по горло. И копытами мчащихся лошадей раздроблены их черепа.

Себастьян растоптан лошадьми хасиендадо. В поле магея, где протекала его жизнь, любовь и труд и где погиб он от мучительной казни. Мария находит его останки и плачет над трупом. Из-за высоких стен гациенды доносится заунывная траурная мелодия — это пеоны поют свою песнь «Эль Алабар».

Из-за магеев и кустарника угрюмо-сосредоточенно следят неподвижные фигуры друзей Себастьяна.

Они еще недостаточно сильны, чтобы сбросить иго хасиендадо. Но в их глазах та ненависть и готовность к борьбе, которая прорвется со временем страшным ураганом и сбросит ненавистное иго.

(VII часть) Как в этом поле магея, так и по скалам Дуранго, так и в пустынях Чиуауа, на развалинах Сан-Хуан Теотиуакана так же сдержанно, но клокочуще злобно сидят недвижно другие пеоны.

Вся батрацкая Мексика.

И из траура над Себастьяном фильм переходит в общемексиканский День смерти.

День, начинающийся с оплакивания мертвых и оканчивающийся утверждением жизни. От свечей и пищи на могилах умерших — к бурному карнавалу Дня смерти, с неистовым плясом в масках, изображающих черепа, как ежегодно 2 ноября это бывает на мексиканских аламедах (площадях). И, сколько бы ни парадировали сомкнутые ряды жандармерии мимо напыщенного президента и позолоченных рядов генералов, мексиканские массы тешатся над шутовскими фигурами с черепами вместо лиц, облаченными в президентский мундир, огромную шляпу помещика, митру и ризы епископа, полицейский мундир.

День смерти — день предчувствия того, что рано или поздно будет изменен социальный порядок в современной Мексике. И это же сквозит в многозначительном взгляде и презрительной улыбке мексиканских рабочих с зарождающихся крупных индустриальных предприятий, иронически следящих за парадом. Они знают, что растет и крепнет мексиканский пролетарий и что только при его ведущей роли и с его помощью неорганизованный бунт пеона направится в подлинно революционное русло и увенчается конечной классовой победой.

Москва, 1932

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ЛИБРЕТТО „Que viva Mexico!“

Изложенное — это первое краткое общее либретто фильма, составленное после того, как наша экспедиция ознакомилась с материалом, который мы собирались снимать.

Как первый набросок, он, естественно, еще поверхностен, не заострен и не отчеканен ни в деталях, ни в намерениях, ни в тенденциях.

Так, например, в либретто только вскользь упоминается о расправе с пеонами (в эпизоде «Магей») и о смерти Себастьяна среди сурового пейзажа полей, где прошла вся его трудовая жизнь.

В самих съемках эта сцена получила подробную и обстоятельную разработку.

Там, в этом месте фигурирует один из наиболее впечатляющих эпизодов вещи в целом — казнь пеонов под копытами лошадей.

Эту сцену (хоть и скверно смонтированную) хорошо помнят по экрану те, кто видел фильм *.

* Достаточно известно, что материал „Que viva Mexico!“ был отнят у меня группой, финансировавшей фильм и отказавшейся переслать его мне в Москву для монтажа. В дальнейшем из этого материала было сделано три фрагментарных самостоятельных фильма, очень скверно смонтированных не нами и совершенно искажавших все наши замыслы. *(Прим. С. М. Эйзенштейна.)*

Вкратце подробности ее таковы:

Себастьяна и двух его товарищей по горло закапывают в землю, после чего по ним несколько раз проскакивает кавалькада хасиендадо и его гостей, дробя конскими копытами головы взбунтовавшихся пеонов.

Сцена эта не только документальна, но типична по своей жестокости для репрессий, которым подвергались батраки со стороны помещиков в период правления Порфирио Диаца.

В либретто также не попала концовка и эпизод «Фиеста». Этот эпизод был не более чем инсценировкой типичного «милагро» — «чуда», какими кишат популярные легенды, связанные с именами тех или иных святых или статуй мадонн и полихромных христов во всех концах Мексики.

Они ни в чем не уступают по колоритности тем миракля богородицы, которыми так богато французское средневековье.

Мадонна (или Христос) оказываются в них такими же либеральными и готовыми всячески миловать и брать под защиту любых правонарушителей, грешников и прелюбодеев, как только тем вздумается обратиться за содействием к высшим силам.

Историю «сестры Беатрисы», которую на время ее скитаний в греховном мире любезно заменяла Мадонна, все знают по обработке Метерлинка.

Но еще гораздо более колоритны сюжеты других миракле из этой любопытной отрасли религиозного фольклора, ситуации которых читаются как бульварные или криминальные романы.

Адюльтеры, обманы, убийства, поджоги здесь на каждом шагу. Тут и лама, торгующий св. мирром, тут и беременная аббатиса, тут и архидиакон, убивший епископа, и т. д. и т. д.

Но неизменно самые тяжкие грешники и грешницы в ответ на раскаяние благополучно выходят из самых затруднительных положений благодаря заступничеству «рыжей Маруськи», как непочтительно именуют Мадонну черти, справедливо обиженные тем, что она лишает их законной добычи.

Совершенно в тон этим мираклям и «чудо», которое легенда приписывает статуе «нашего господа из Чалмы».

Подобно сеньоре Кальдерон из нашей киноновеллы, там совершенно так же муж застает неверную жену в лесу в объятиях любовника.

Жена бросается на колени и возносит молитву.

Совершается чудо:

Любовник обращается в... алтарь, на котором появляется фигура самого царя небесного.

Пораженному мстительному супругу остается только молитвенно опуститься перед алтарем на колени...

(См. описание этой легенды в превосходной книге Аниты Бреннер о Мексике: «Idols behind the Altars», 1929.)

Привлекая материал этой легенды, мы позволили себе только одно отступление: в нашем варианте любовник — долговязый бронзовый и нескладный парень, подлинный молодой пикадор Баранито (сын очень прославленного пикадора Барана старшего), которого мы намечали на эту роль,— должен был становиться не алтарем, а... одним из тех старинных потемневших распятий, которыми так декоративно щеголяет испано-мексиканское барокко.

В остальном — все должно было оставаться в абсолютной строгости канонического рисунка.

Вообще же эта часть эпизода должна была быть выдержана в лубочно подчеркнутой серьезности гравюр Хозе Гуадалупе Посада — великого мастера, иллюстратора мексиканских песенок-листовок на самые разнообразные темы: поимку видного бандита, казнь взбунтовавшегося генерала, горожанина, в пьяном виде зарезавшего жену, или... очередного чуда какой-нибудь из местных мадонн. В этом плане Хозе Гуадалупе Посада как бы непосредственно примыкает к прелестной традиции французских *(пропуск в рукописи)*. Здесь возможно даже и непосредственное влияние, так как в период французской политической авантюры Наполеона III — царствования Максимилиана — Мексика вообще подвергается всестороннему французскому влиянию: от Президентского парка Чапультепека, который местами кажется прямым сколком с Булонского леса, до упомянутых гравюр и цинкографий, где чудесным образом сплетается собственный неповторимый фольклор Мексики с неожиданными напоминаниями о... Домье и даже Калло.

Однако в силу ряда обстоятельств эпизод не только не был смонтирован, но и не был снят...

В эпизоде из гражданской войны «Солдадера» предполагалось показать батрацкое повстанческое крыло внутри общего шквала революционного подъема Мексики.

(Как известно, вождем этих широчайших слоев населения и выразителем их идеалов был обаятельный «батрацкий вождь» Эмилиано Запата, аграрная программа которого по целому ряду пунктов примыкала к коммунистической.)

Однако недосказанность эпизода здесь не столько в этом. Она касается момента перехода Панчи от только что убитого первого мужа ко второму («часовому» по либретто).

В дальнейшем эпизод видоизменялся в том направлении, что Панчу застигал во время похорон первого мужа другой мужчина, принадлежавший не к отряду, в котором сражался убитый муж, а к отряду тех, против кого он сражался.

Так же покорно Панча уходила и с ним.

Эта ситуация заменила первую, как еще более типическая, к тому же и еще более неожиданная.

При этом эпизод в таком виде рисовался нам отнюдь не показателем «политической несознательности» или индифферентности мексиканской женщины Панчи.

Наоборот:

Ее первый муж принадлежал к войскам Панчо Вильи.

Второй — к отрядам Эмилиано Запаты.

В котле неразберихи мексиканских революций был этап, когда воевали между собой и «вильисты» и «запатисты», хотя как те, так и другие в основном вели борьбу против центрального реакционного правительства Венустиана Карранцы * (кстати сказать, раскрывшего границы для поддержки своих сил силами американских интервентов).

В дальнейшем эта нелепая и братоубийственная распря была прекращена, и Запата и Вилья, как союзники, объединенные общими задачами, разбивают войска дона Венуса и одновременно победоносно с двух противоположных концов города вступают в столицу Мексики — в Мексико-Сити.

Есть фотография, на которой оба вождя сидят рядом на двух правительственных золотых креслах в правительственном дворце Паласио Насиональ, знаменуя единство Мексики. Это была кульминационная точка в освободительном движении гражданской войны. Очень скоро после этого снова начались распри и противоречия между обоими лидерами, чем в своих целях не преминули воспользоваться реакционные силы в стране.

В окончательном варианте сценария Панча должна была вырастать до обобщенного образа самой Мексики, которая, переходя из рук в руки отдельных групп, постепенно подымается до понимания того, что сила не в распрях, а только в общем всенародном объединении против сил реакции.

Триумф (хотя и кратковременный) объединенных сил армий Запаты и Вильи и их совместное вступление в Мексико-Сити как бы завершили в общегосударственном масштабе тот самый мотив, который проходил в судьбе скромной «дочери революции» Панчи, ставящей заботливую человечность и всенародное братство выше бессмысленной распри и братоубийственного самоуничтожения тех, чьим прицелом для их ненависти должны быть силы реакции и угнетателей.

(В традиции большинства древнейших народов вдова одного брата становилась женою другого и перенесение этой функции брата на временного военного противника как бы снимало тему распри, заменяя ее темой братства и национального единства.)

Эпизод тоже не был снят...

Наконец, в либретто опущен и основной «трюк» апофеоза — в сцене карнавала по случаю Дня Мертвых.

Здесь общая тема и мысль фильма в целом о том, что биологическое начало умирает и подчинено смерти, а социальное, перерастая ограничения животного бытия,— бессмертно и вечно,— выражались контрастом эпилога по отношению к прологу.

Если там были похороны и безнадежная подчиненность страшным каменным символам смерти,

то здесь было преодоление смерти насмешкой над ней в карнавале Дня Мертвых.

(Издевательское отношение к смерти — тоже весьма своеобразная и типичнейшая мексиканская черта.)

Три эпизода между ними как бы характеризовали три исторических этапа, лежащие на пути подобного переосмысления жизни от биологически-рабского подчинения смерти к победоносному социальному преодолению ее неумирающей мощью коллектива — народа в целом *.

Это — полуживотное, полурастительное, неосознанно биологическое бытие в «Сандунге». (По «исторической атмосфере»—типично предколумбовское, хотя до сих пор пережиточно почти неизменно сохранившееся в тропиках.)

Это — резко врезавшаяся в этот «рай» тема колонизаторской и помещичьей эксплуатации, особенно обострившейся с приходом испанцев (на полусовременном — эпоха 1910 года — материале это «исторически» как бы отвечает феодализации Мексики с приходом Фернандо Кортеца).

И, наконец, это — революция и гражданская война, где угнетаемый и порабощенный индио делает попытку сбросить ярмо и иго эксплуатации.

Так через эпизоды современности как бы сквозят этапы истории.

И это возможно на материале Мексики потому, что здесь одновременно, *рядом* уживаются уклады, которые по своей социальной и бытовой характеристике относятся к вовсе различным этапам развития человеческого общества.

Лениво дремлет древний этап развития в архаичных тропиках.

Жуткую картину крестьянского бесправия раскрывают необъятные гациенды центрального плато.

---

* Это не мешало одному из этих вождей быть выразителем чаяний батрацких масс (Запата), а другому — типичному генералу — путчистом и авантюристом (Панчо Вилья). *(Прим. С. М. Эйзенштейна.)*

* Эпизоды «Магей» и «Фиеста» по колориту и характеру связаны между собою, а в отношениях Себастьян — Мария — гость и сеньор Кальдерон — синьора Кальдерон — Баранита — как бы дают антитезу, классово по-разному понимаемый идеал семьи и морали. *(Прим. С. М. Эйзенштейна.)*

И поражают рядом с этим в Юкатане уже реализованный контроль рабочих плантаций над производством канатного хекнекена и оживленная деятельность профсоюзных организаций, если принять во внимание феодально-патриархальное бесправие сельскохозяйственных рабочих в центральных штатах Мексики. Здесь, в Юкатане, — хотя и искаженное оппортунизмом,— наследие деятельности и мученической смерти другого светлого героя революции— Пуэрта.

В окончательном варианте фильма «апофеоз» эпилога под этим знаком отнюдь не должен был звучать таким радостным торжеством прогресса и рая индустриализации.

Мы знаем, как с их ростом вырастают примитивно патриархальные формы эксплуатации — к формам более рафинированным и еще более потогонным. И потому финальное «парад-алле» мы ограничиваем не только показом достижений культуры современной Мексики, действительно значительных, хотя и показанных нами не только через бетонные заводы, которые не без иронии поставлены у нас рядом с... «рэгби», не только шеренгами генералов, засыпанных звездами и парадирующих, подобно этуалям; и президентом, принимающим парад... пожарных и полицейских на спортивном празднике, выкладывающих своими фигурами по асфальту национальные эмблемы...

Но добавляем к этому еще и некоторую концовку, некое напоминание, некое memento о том, что не все то золото, что блестит.

И что жизнеутверждающему социальному началу еще долго предстоит бороться с силами мрака, реакции и смерти, прежде чем воплотятся в действительность идеалы тех, кто изнывает под пятой эксплуатации.

Еще Флобер в «Словаре прописных истин» писал: «Д'Аламбер всегда упоминается после Дидро».

Так же слово memento всегда тянет за собою слово mori — «помни о смерти».

Черепа, скрещенные кости, скелеты...

А сама сцена естественно приняла формы столь же типичные и традиционные для воплощения этой мысли в действие: в еще одну вариацию на тему *(пропуск в рукописи)*, столь популярную спокон веков в настенных росписях итальянских кладбищ или гравюрок Гольбейна.

И тут, в концовке фильма, органически сплелись два мотива — образное соответствие подобной сцены самой идее и... фольклорный подлинный материал одного из типичнейших народных празднеств Мексики.

День Мертвых!

Сознаюсь совершенно объективно и откровенно.

Это именно он, День Мертвых, или, точнее, данные о нем, еще задолго до случая посетить Мексику вселили в меня такую же страсть в более позднем возрасте, как в более раннем всякий мальчишка мечтает попасть в страну краснокожих индейцев Фенимора Купера или в Марсель с тем, чтобы в замке Ифф увидеть камеру, откуда бежал будущий граф Монте-Кристо!

В этот день — 2 ноября — все оформлено эмблемами смерти, и прежде всего черепами.

В шляпных магазинах — котелки, цилиндры, сомбреро и канотье надеты в витринах на... черепа, чинно повязанные разноцветными галстуками.

Сладости приобретают формы сахарных черепов и шоколадных гробиков с выведенными на них именами дорогих умерших.

Детские полишинели в этот день — скелеты.

Куклы — аккуратно запеленутые скелетики.

Булавки для галстуков — черепа.

И даже газеты — не только однодневные, специальные — полны зубоскальских эпиграмм по поводу министров и политических фигур, якобы считающихся... умершими.

Эпиграммы пишутся в виде эпитафий.

А на сопутствующих им карикатурах «дорогие покойники» представлены в виде скелетов с типичными атрибутами, характерными для того или иного персонажа, поносимого эпиграммой: высокий белый воротник, монокль, особенно пышные эполеты, усы, иногда даже... нос, а если политическая фигура имеет особенно темный цвет лица или она — негр с соседнего острова Кубы, скелет ее просто выкрашен в... черный цвет!

Бессмертна серия политических «калавер» (так называются эти образы смерти в Мексике) на листовках Хозе Гуадалупе Посады: Калавера Мадериста, Калавера Хуэртиста, Калавера Запатиста — одни в усах и шляпах, другие с телом паука, третьи в цилиндрах и т. д. и т. д. Они отражают в сатирических обликах ведущие политические фигуры периода гражданской войны.

И маски!

Кто не носит в этот день картонную маску смерти?

Кто не пляшет, прикрыв ею смеющееся лицо?

Кто не принимает участия в веселом балагурстве

среди каруселей, балаганов, стоек дешевой снеди и и питья?!!

Кто не кружится в карнавальной треуголке генерала, широкополом «сомбреро» вильистского «дорадо», под золотыми зубами картонной короны или шлемом с перьями испанского завоевателя?

И вот в хоровод финала, в пляс и кружение масок естественно вплетаются, танцуя, прикрытые картонными масками... Кто?

Знакомые фигуры!

Вот некто в костюме хасиендадо из эпизода «Магей».

Вот кто-то в костюме его убитой дочери.

Кто-то в полосатых узких штанах гостя.

А вот кто-то в тиаре епископа в таком виде, как он мелькал среди сцен испанского праздника.

А вот черная мантилья сеньоры Кальдерон.

Вот генерал в золотой треуголке поверх все той же картонной маски символа смерти.

И вот совсем вдали — страшно сказать — сам «сеньор президент» с лентой поперек плеча, с звездой на боку и в блестящем цилиндре. А за ним скачет в полной форме охраняющая его «полисия».

Их оплетая, несутся матадоры, пикадоры, комбинезоны рабочих, белые одежды пеонов и пестрые серапы тех, что пели трагические «Алавадо».

И всех их равно — и добрых и злых — и угнетенных и угнетателей — и носителей жизни и рыцарей мрака — пока что в равной мере прикрывает карнавальная белая оскалившаяся маска картонного черепа.

Но вот в момент максимального завихрения — остановка.

Момент для масок — слетать.

Одна за другой летят маски с пеонов, с матадоров, с рабочих.

Сверкая белыми крепкими зубами, смеются бронзовые лица, улыбкой сменяя оскал черепов.

Веселой жизнью сверкают черные, как уголь, глаза.

Они хохочут — рослые, здоровые, прекрасные, смелые.

Но вот к своей маске потянулась лайковая белая перчатка генеральской руки.

Изящные митенки дочери хасиендадо тянутся к своей.

Не отстают епископ и президент.

За ними и все остальные из тех, кто играл теневую сторону в нашем фильме.

Торопится не опоздать и сеньора Кальдерон.

Быстрым движением и тут срываются маски...

Но это не только картонные, карнавальные маски.

Это — гораздо больше!

Сорваны маски другие.

Ибо из-под картонных масок сеньоры Кальдерон и президента, генерала и жандарма, епископа и хасиендадо торчат не живые лица, а... подлинные черепа.

Уже не шутовские и картонные.

Уже не карнавальные, а реальные.

Реальные черепа.

Уже не шуточные Калаверы.

А смерть и разложение.

Трупы.

Общий труп социально обреченного класса.

Череп, как новый символ.

Не только мертвеца.

Но мертвеца, хватающего живого.

Череп, как страшное memento mori о власти мертвецов над живыми.

Череп, как боевое memento — не дать себя покорить реакции и смерти.

Череп, как грозное memento для тех, кто против жизни, — что живая жизнь сметет их без остатка!

Но что это мелькает среди этих страшных эмблем умирающего класса, перед смертью старающегося задушить восходящее и живое?

Еще картонное лицо!

Что окажется за ним?

Слетает маска.

И во весь экран, разгоняя тени и кошмары реакции и смерти, смеется маленький бронзовый парнишка.

Не тот ли, что родился у Панчи?

И не ему ли суждено увидеть своими руками добытую, подлинно свободную Мексику?..

Так на этом последнем memento о том, что важнее всего для великой Мексики будущего, должен был заканчиваться задуманный фильм.

Так должен был монтироваться финал этого фильма.

Вместо этого волею тех, кто «вложил деньги» в этот фильм, — «День Мертвых» стал самостоятельным, двухчастным документальным фильмом...

А в мысленно крутящийся передо мной «memento mori» вплетаются еще несколько фигур из тех, что не дали до конца воплотиться моему фильму. В своем танце они не срывают масок.

Мне этого не нужно.

Я знаю, на какой стороне они танцуют.

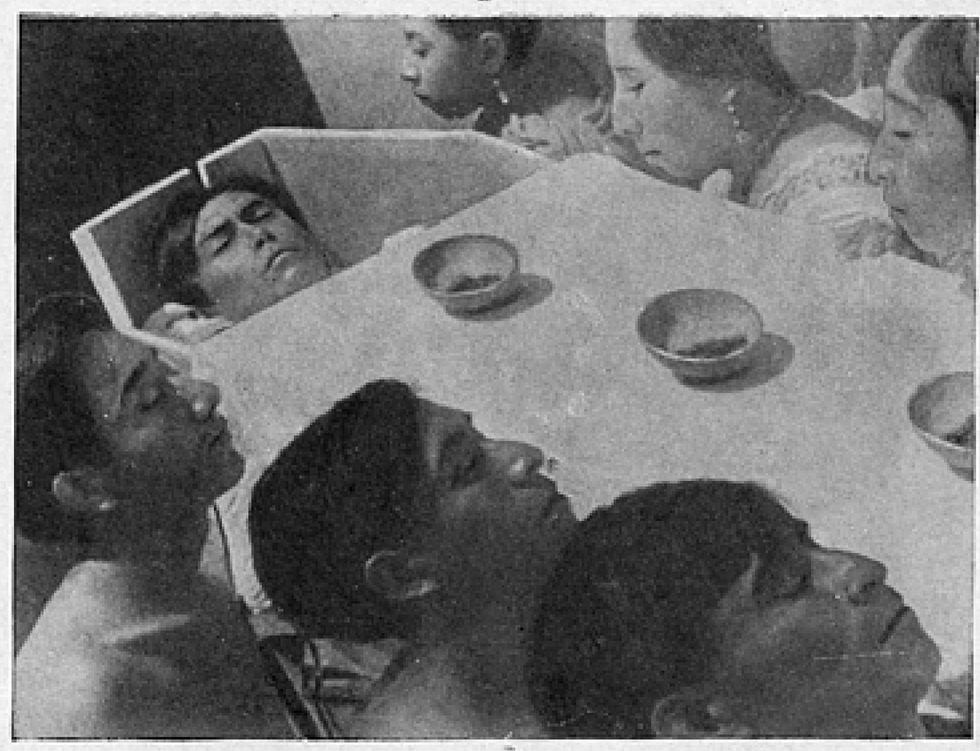
Я знаю, на чьей стороне они пляшут.

И я знаю, что таится под картонным благообразием их внешнего «радикального» облика...

Москва, 1947

КАМНИ, БОГИ И ЛЮДИ ЮКАТАНА, СОХРАНИВШИЕ ДО НАШИХ ДНЕЙ ХАРАКТЕР И ФОРМУ ЭПОХИ МАЙЕВ, ДЕЙСТВУЮТ В ПРОЛОГЕ.







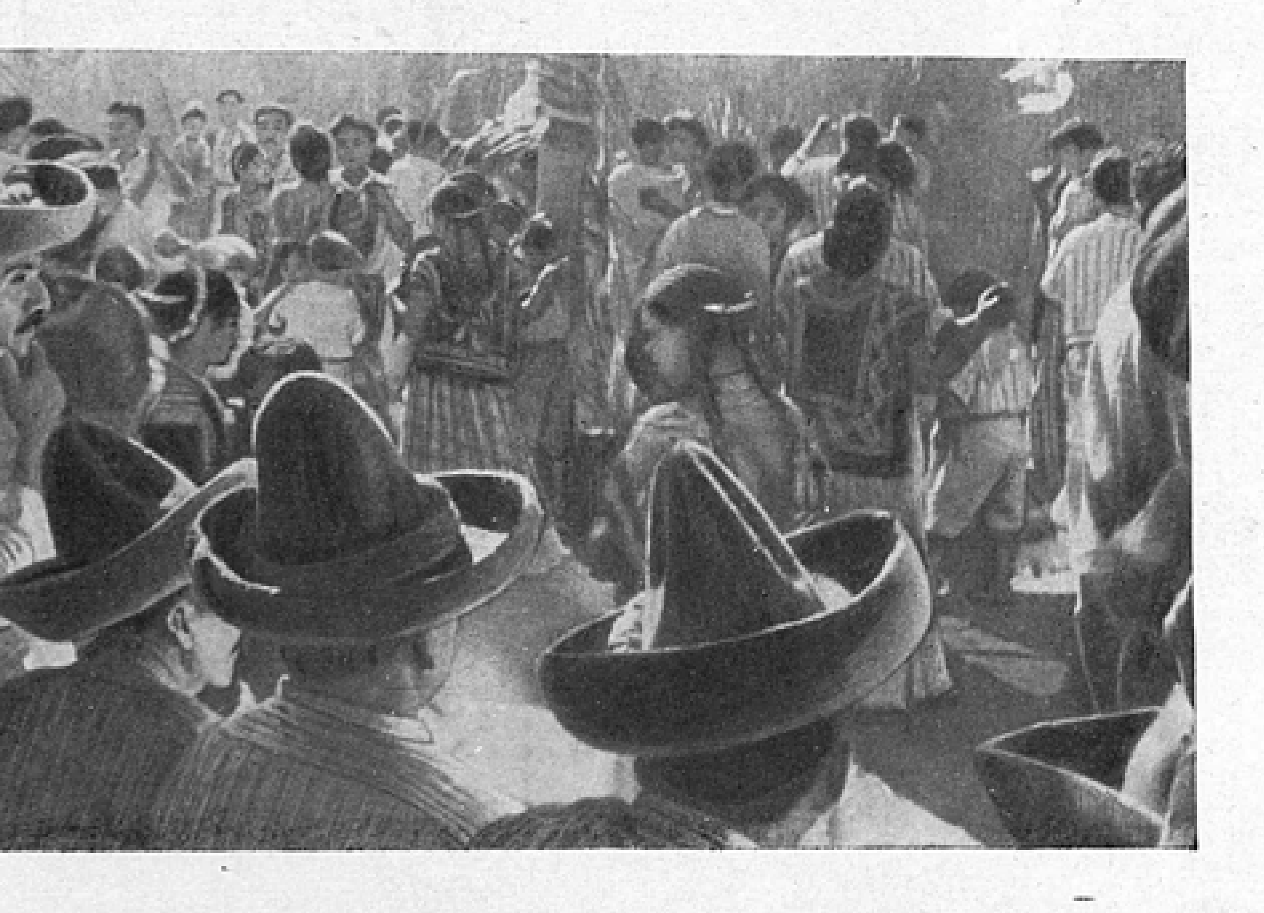
ДОФЕОДАЛЬНЫЙ БЫТ ТРОПИЧЕСКОЙ МЕКСИКИ — ИДИЛЛИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА МАТРИАРХАТА И НАТУРАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА.





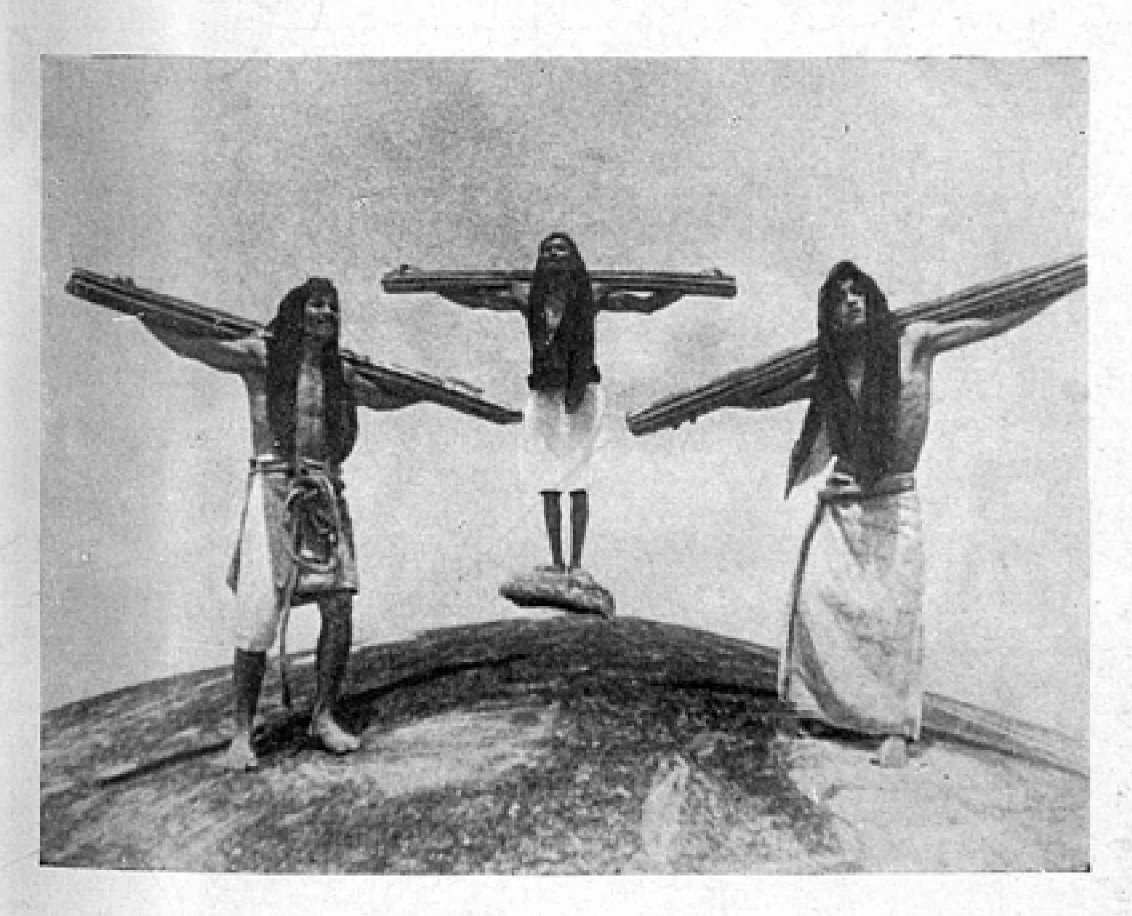








МЕКСИКА ПОСЛЕ ПОКОРЕНИЯ ЕЕ КОЛОНИЗАТОРОМ ФЕРНАНДОМ КОРТЕСОМ И ВНЕДРЕНИЯ КАТОЛИЦИЗМА.





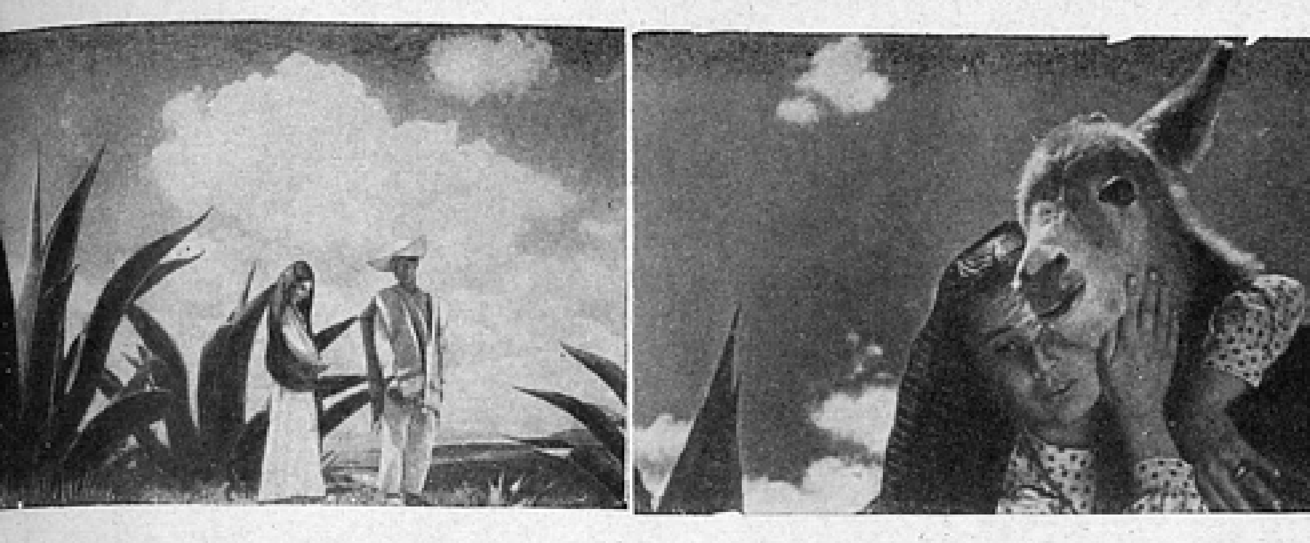








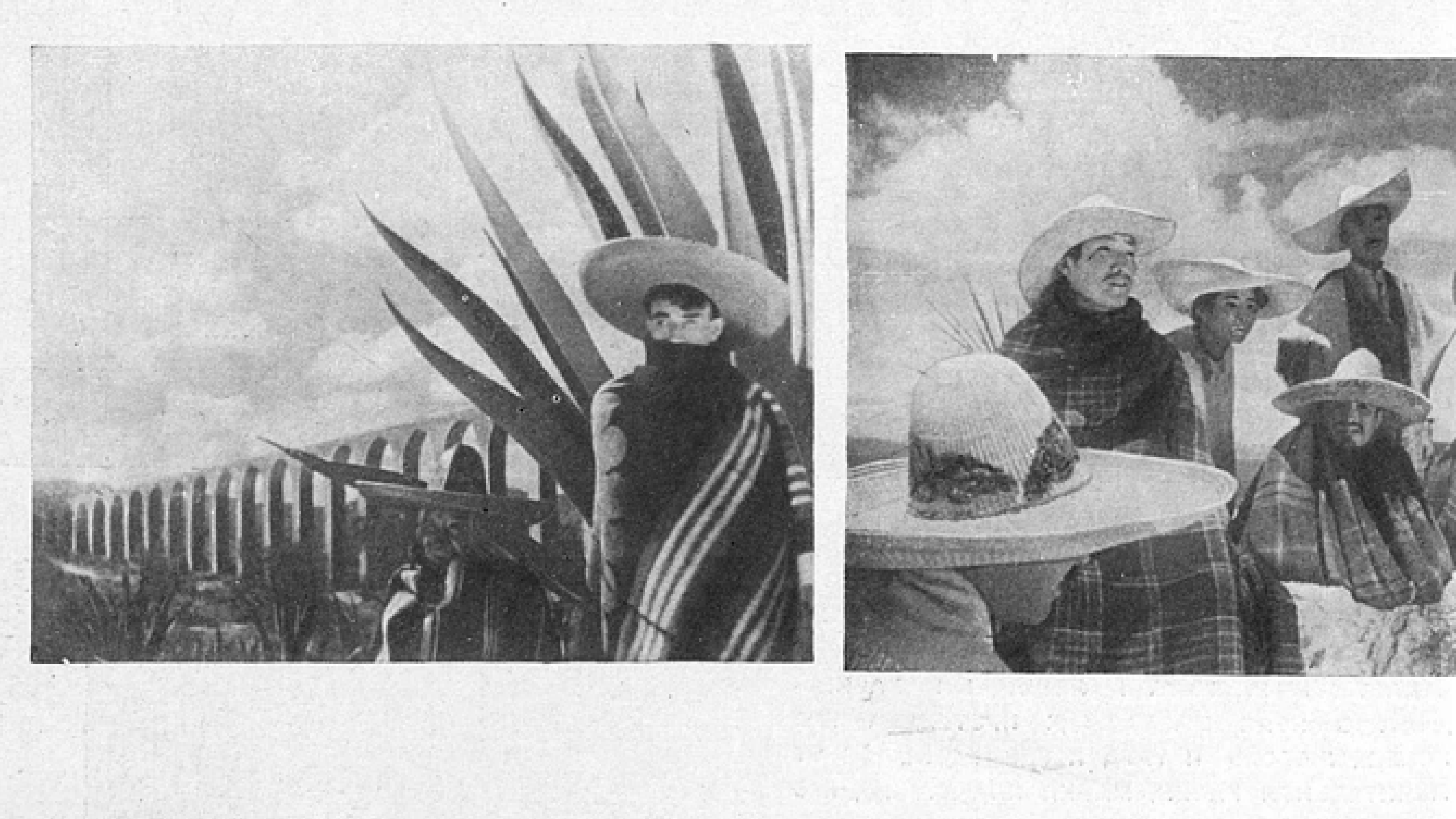
КОГДА СНЕЖНЫЕ ВЕРШИНЫ ВУЛКАНОВ ОСВЕЩАЮТСЯ ЛУЧАМИ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА, РАСКРЫВАЮТСЯ ВОРОТА ГАЦИЕНДЫ. ПЕОНЫ ИДУТ НА РАБОТУ НА КАКТУСОВЫЕ ПОЛЯ, ЧТОБЫ С ВОСХОДА И ДО ЗАКАТА ВЫСАСЫВАТЬ РТОМ БЕЛЫЙ, КАК МОЛОКО, СОК МАГЕЯ.



ИСТОРИЯ ЛЮБВИ ПЕОНА СЕБАСТЬЯНА И МАРИИ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ТРАГИЧЕСКИ.
СЕБАСТЬЯН РАСТОПТАН ЛОШАДЬМИ ХАСИЕНДАДО. В ПОЛЕ МАГЕЯ, ГДЕ ПРОТЕКАЛА ЕГО ЖИЗНЬ, ЛЮБОВЬ И ТРУД И ГДЕ ПОГИБ ОН ОТ МУЧИТЕЛЬНОЙ КАЗНИ, МАРИЯ ПЛАЧЕТ НАД ЕГО ТРУПОМ.



СДЕРЖАННЫ, НО ЗЛОБНЫ ЛИЦА СИДЯЩИХ НЕПОДВИЖНО ПЕОНОВ, ВСЯ БАТРАЦКАЯ МЕКСИКА. ОНИ ЕЩЕ НЕДОСТАТОЧНО СИЛЬНЫ, ЧТОБЫ СБРОСИТЬ ИГО ХАСИЕНДАДО.



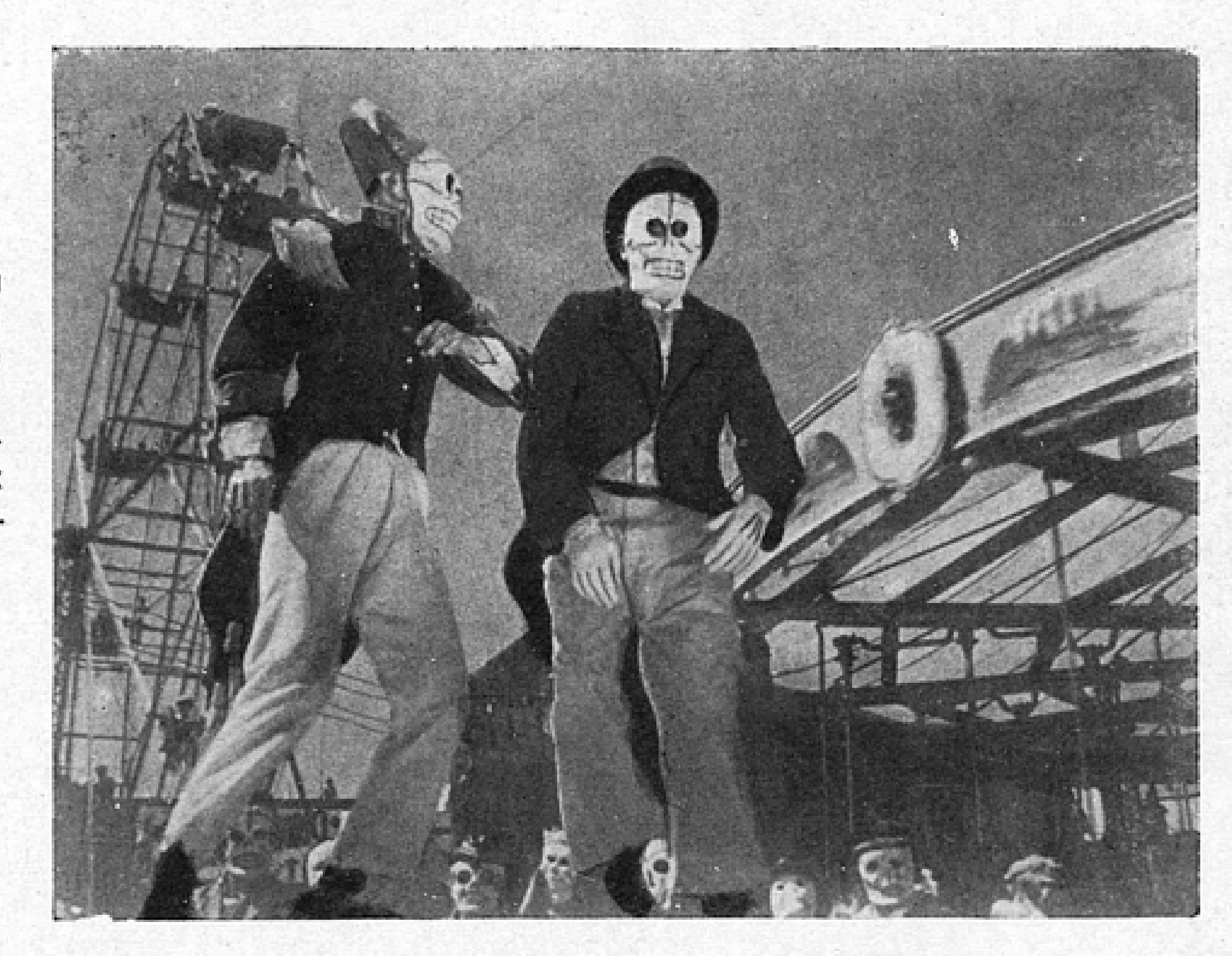


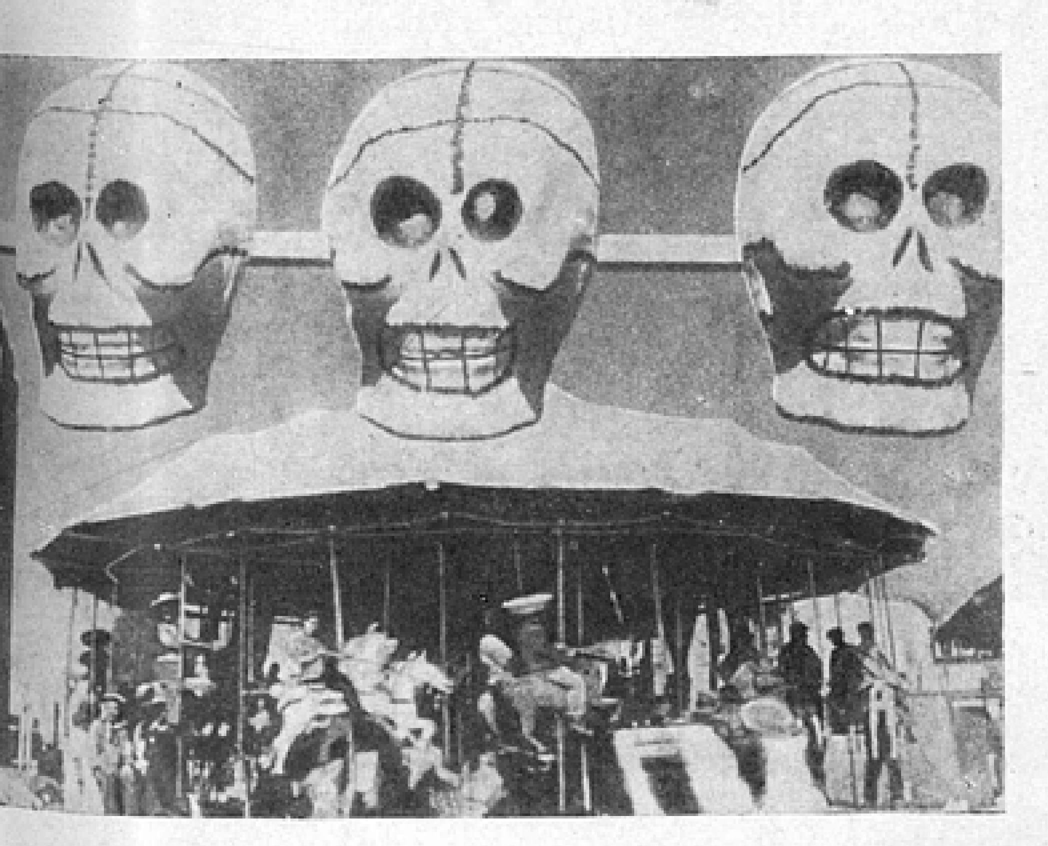


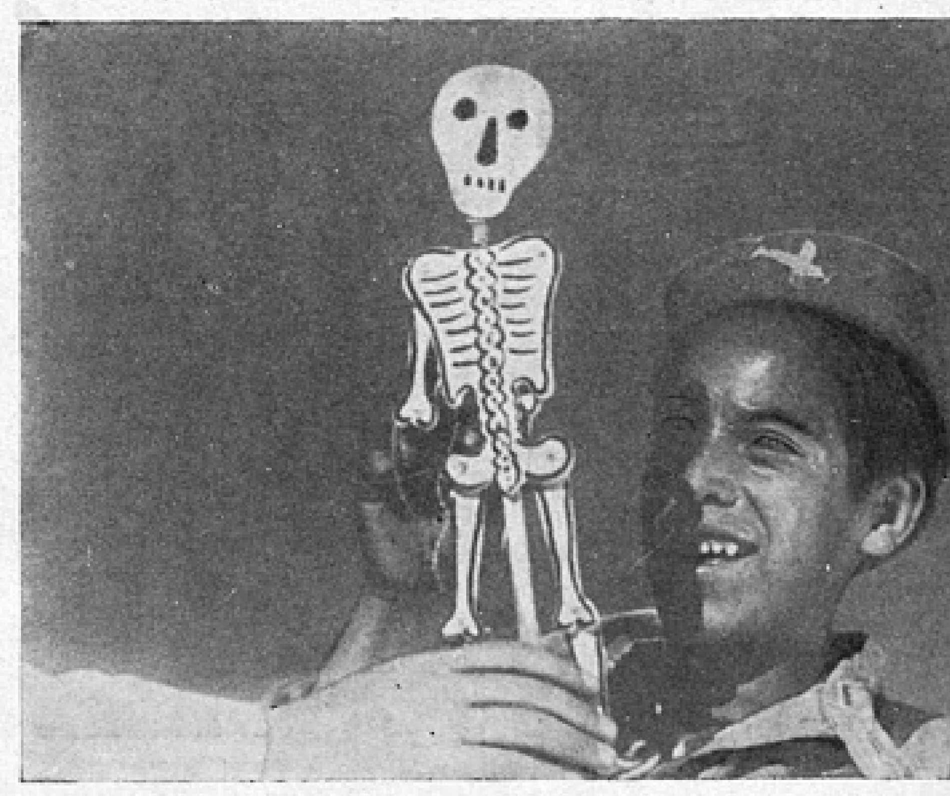


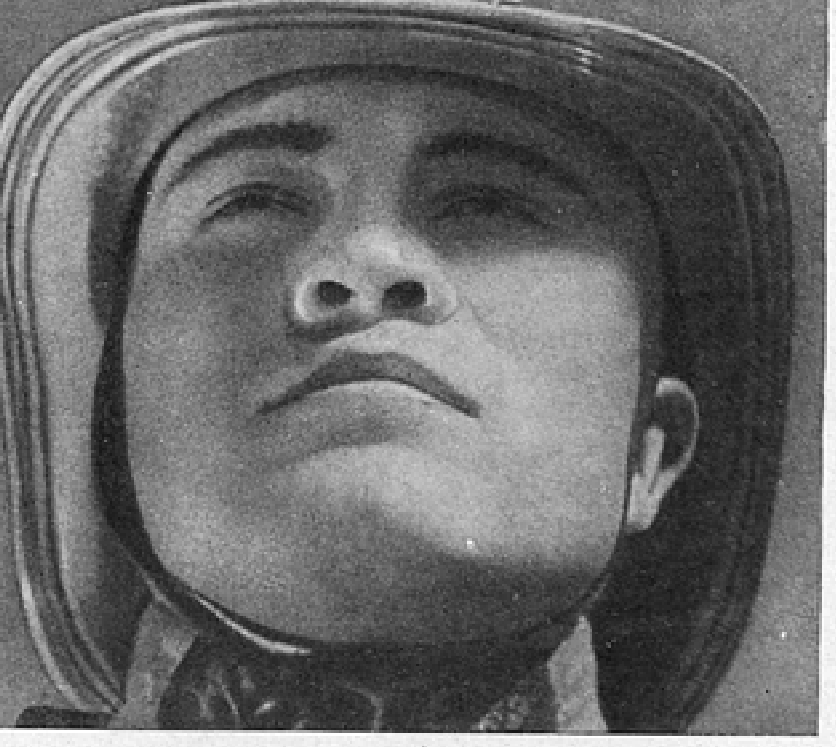


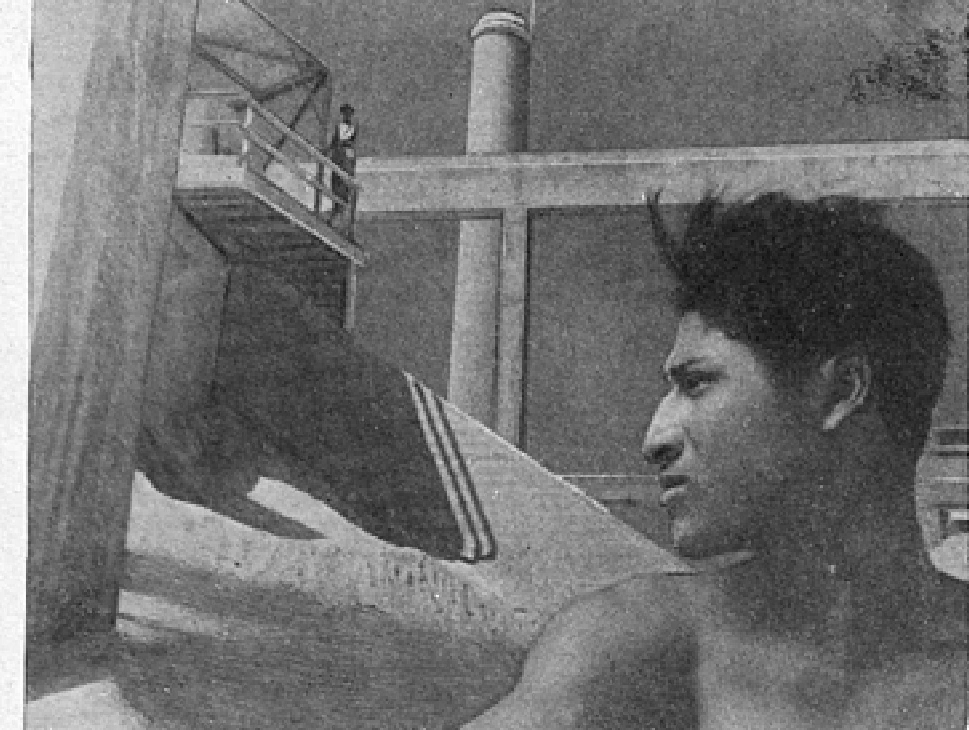
ИЗ ТРАУРА НАД СЕБАСТЬЯНОМ ФИЛЬМ ПЕРЕХОДИТ В БУРНЫЙ КАРНАВАЛ ПРАЗДНОВАНИЯ ОБЩЕМЕКСИКАНСКОГО ДНЯ СМЕРТИ. ДНЯ, НАЧИНАЮЩЕГОСЯ С ОПЛАКИВАНИЯ МЕРТВЫХ И КОНЧАЮЩЕГОСЯ УТВЕРЖДЕНИЕМ ЖИЗНИ.







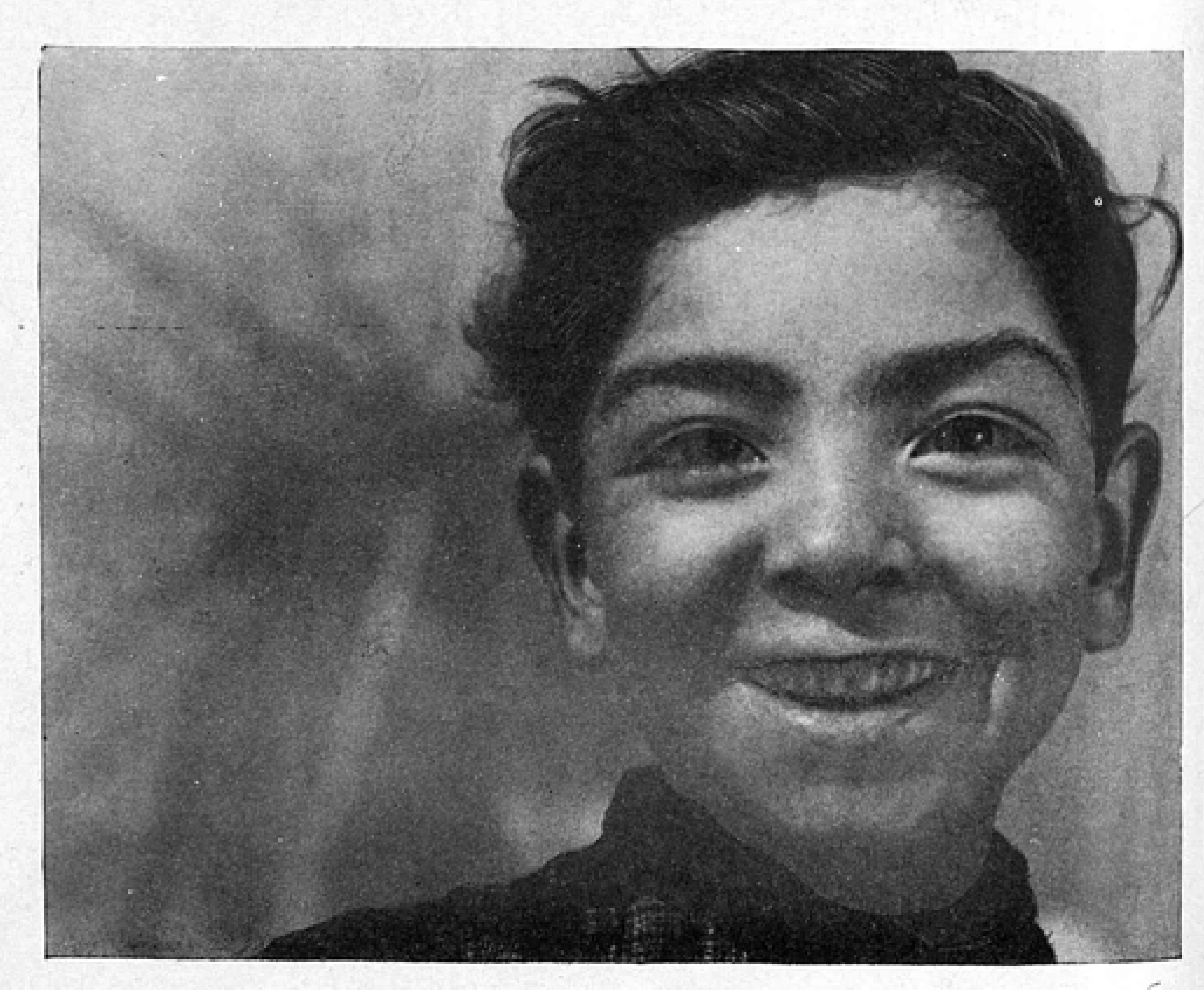








ВО ВЕСЬ ЭКРАН, РАЗГОНЯЯ ТЕНИ И КОШМАРЫ РЕАКЦИИ И СМЕРТИ, СМЕЕТСЯ МАЛЕНЬКИЙ БРОНЗОВЫЙ ПАРНИШКА. НЕ ЕМУ ЛИ СУЖДЕНО УВИДЕТЬ СВОИМИ ГЛАЗАМИ РОДНУЮ ПОДЛИННО СВОБОДНУЮ МЕКСИКУ?





КАК БУДЕТ ПРОХОДИТЬ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

Постоянная комиссия Международного подготовительного комитета VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов утвердила положение о Международном кинофестивале, посвященном предстоящему празднику юности.

Международный кинофестиваль организуется Подготовительным комитетом VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов с 30 июля по 10 августа 1957 года в Москве.

Кинофестиваль ставит своей задачей благоприятствовать взаимному ознакомлению с произведениями киноискусства, созданными в различных странах и знакомящими с положением молодежи и ее жизнью.

Для участия в кинофестивале принимаются фильмы со следующими форматами пленки: 35-, 16- и 8-миллиметровые, а также широкоэкранные фильмы, снятые по системе «Синемаскоп» со стереофоническим и одноканальным звучанием.

Далее в Положении о кинофестивале говорится:

Всеми вопросами подготовки и проведения Международного кинофестиваля ведает Оргкомитет, созданный при Международном подготовительном комитете VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Количество фильмов, представляемых на Международный кинофестиваль различными странами, не ограничивается.

Для участия в кинофестивале принимаются как профессиональные, так и любительские фильмы.

Темы фильмов, представляемых для демонстрации на кинофестиваль, могут быть самыми разнообразными и отражать различные стороны жизни народов. Центральное место должны занять фильмы, рассказывающие о положении молодежи в различных странах и ее жизни.

В Международном кинофестивале могут участвовать фильмы, законченные производством в течение 2-х лет, предшествующих Международному кинофестивалю. Исключение составляют фильмы, посвященные молодежным темам, для которых ограничений не делается.

На Международный кинофестиваль фильмы могут представляться как различными фирмами, киностудиями, кинообъединениями, так и прибывшими на VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов отдельными лицами.

Порядок и время показа фильмов устанавливается Оргкомитетом Международного кинофестиваля.

Показ фильмов будет проводиться в оригинальном варианте в кинотеатрах, предназначенных для проведения Международного кинофестиваля.

Оргкомитет, после показа фильмов на Международном кинофестивале, возвращает копии картин владельцам.

Для молодых кинематографистов, а также творческих работников кино, создавших фильмы о молодежи, будут учреждены специальные премии фестиваля:

первые премии — золотая медаль и диплом;
вторые премии — серебряная медаль и диплом;
третьи премии — бронзовая медаль и диплом.

Кроме того, лауреатам Международного кинофестиваля, посвященного VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, будут вручены подарки.

Премии будут вручаться авторам лучших профессиональных фильмов по следующим группам:

а) за художественные и документальные фильмы, рассказывающие о жизни молодежи любой страны в настоящее время и созданные творческими работниками кино любого возраста;

б) за художественные, документальные, видовые, научно-популярные фильмы на любую тему, созданные молодыми кинематографистами в возрасте до 35 лет;

в) за мультипликации, посвященные молодежной теме или созданные молодыми кинематографистами в возрасте до 35 лет.

По любительской кинематографии премии будут присуждаться создателям фильмов в возрасте до 35 лет:

за лучший игровой фильм,

за лучший документальный фильм,

за лучший познавательный фильм.

Участники Международного кинофестиваля, не занявшие призовые места, но показавшие незаурядные способности и успехи в деле создания кинофильмов, будут награждены дипломами и подарками.

Для определения фильмов, достойных награждения премиями, создается широкопредставительное международное жюри, состоящее из видных кинокритиков, искусствоведов, творческих работников кинематографии различных стран.

В жюри не могут включаться те, кто участвовал в производстве или эксплуатации какого-либо представленного фильма. Количество и порядок распределения премий устанавливается жюри.

Итоги Международного кинофестиваля оглашаются на официальном закрытии кинофестиваля и опубликовываются Оргкомитетом в прессе и по радио.

В Положении говорится также, что заявления об участии в Международном кинофестивале должны быть посланы Оргкомитету не позже 15 июня 1957 года.

Кинофильмы, предназначенные для Международного кинофестиваля, должны быть присланы не позже 1 июля 1957 года. К представляемым кинофильмам должны быть приложены: точный текст вступительных титров фильма, данные о метраже, краткое содержание (либретто), включающее сведения о создателях кинокартины (возраст, профессия, стаж работы в кино) и до 10 фотографий по сюжету фильма размером не менее 13×18 *см*.

Заявления об участии в Международном кинофестивале, а также кинофильмы и рекламно-информационные материалы направляются по адресу: Москва, Международный подготовительный комитет VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, Оргкомитет кинофестиваля. Расходы по транспортировке фильмов в Москву несет отправитель, а расходы по транспортировке фильмов из Москвы — Оргкомитет Международного кинофестиваля.

МОЛОДЫЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ГОТОВЯТСЯ

В эти дни студенты Всесоюзного государственного института кинематографии деятельно готовятся к VI Всемирному фестивалю молодежи.

Каждый факультет института готовит к празднику выставку студенческих работ. Участники фестиваля познакомятся с творчеством молодых сценаристов, актеров, режиссеров, с курсовыми и дипломными работами операторов и художников. В результате институтского конкурса определяется наиболее интересные по своим художественным достоинствам портреты, натюрморты, пейзажи операторов, живописные полотна, этюды, эскизы декораций кинохудожников. Они будут показаны на фестивальных выставках.

Силами института предполагается провести Международный семинар студентов кинематографических учебных заведений. Как сообщил нам председатель подготовительной комиссии семинара профессор Н. Лебедев, в нем смогут принять участие студенты и аспиранты, а также педагоги и киноведы, работающие в киноинститутах, музеях и фильмотеках.

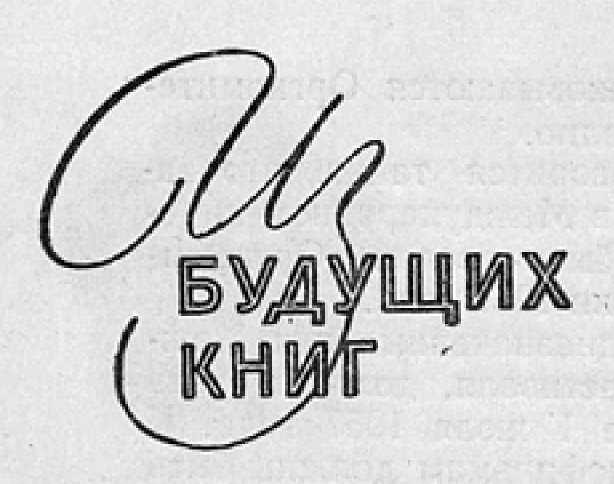
После предварительной консультации с рядом зарубежных киношкол решено предложить для обсуждения на семинаре темы: «Образ современного молодого человека в киноискусстве» и «Система кинообразования в различных странах». Семинар рассчитан на четыре дня.

Одновременно с семинаром будет проведен конкурс дипломных и курсовых работ студентов различных стран.

Лучшие из этих работ — художественные, документальные, научно-популярные, видовые фильмы — будут отмечены дипломами и премиями. Жюри конкурса будет состоять из представителей институтов и киношкол различных стран.

Силами студентов-участников семинара предполагается заснять фильм о фестивале.

Всесоюзный государственный институт кинематографии в дни фестиваля окажет помощь Международному студенческому клубу в организации цикла просмотров кинокартин.



«Мосфильм в 1956 году»

«Мосфильм в 1956 году» — так называется книга, которую издательство «Искусство» готовит сейчас к печати. Цель этого издания, как говорится во вступительной статье, «обеспечить бережное собирание исторического и современного, художественного и производственно-технического опыта создания фильмов».

Статьи, помещенные в книге, знакомят читателя с материалами, относящимися к творчеству крупнейших представителей советской кинематографии, связавших свою художническую деятельность со студией «Мосфильм».

Книга открывается редакционной статьей, посвященной памяти выдающегося советского кинорежиссера Александра Петровича Довженко. В книге помещены материалы по постановке фильма «Поэма о море» — отрывки из выступлений Довженко, воспоминания членов съемочной группы, эскизные наброски. Статья К. Зелинского освещает путь режиссера и раскрывает своеобразие его творческого облика.

В разделе «Из творческой практики» собраны статьи творческих работников студии. Посвященные анализу конкретных фильмов, в основном выпущенных в 1956 году, статьи эти в то же время затрагивают многие общие проблемы теории и практики киноискусства, вопросы режиссуры, операторского и актерского мастерства, работы художников и композиторов, участвующих в создании кинокартин.

В статье «Контрапункт режиссера» С. Юткевич, исходя из того, что и кино и музыка являются «временными» видами искусства, а потому в ряде отношений принципиально родственными, говорит о мелодиях, о контрапункте, о полифонии фильма. На примере своего последнего фильма «Отелло» автор показывает, как практически осуществляется в кинопроизведении принцип контрапункта, как различные, разнородные художественные средства, которыми располагает киноискусство, «сопрягаются» режиссером для выражения определенного идейно-эмоционального содержания.

Важной проблеме посвящена статья Е. Дзигана «Индивидуальность режиссера и творческий коллектив». Автор намечает пути сочетания руководящей роли режиссера в процессе создания фильма с принципом коллегиальности, с координацией совместных усилий всех творческих работников студии.

О постановке широкоэкранного фильма «Илья Муромец» рассказывает режиссер А. Птушко. Своим опытом делится с молодыми режиссерами И. Пырьев. В его статье много практических советов, психологических наблюдений, касающихся профессии режиссера. О выборе актера на роль, об актерском ансамбле пишет режиссер Ю. Райзман.

А. Шеленков и Е. Андриканис рассматривают различные вопросы работы оператора. Говоря о развитии советского операторского искусства, о появлении в нем стилей, направлений, характеризуя особенности «почерка» ряда наших операторов, А. Шеленков рассказывает также о том, как различные усовершенствования и разновидности съемочной и осветительной аппаратуры использовались для достижения того или иного художественного результата.

Кинодраматург Е. Габрилович в своей статье выступает против поспешного деления фильмов на «мелкотемные» и «важные по теме». «Следует соединить, — говорит он, — глубину проникновения в отдельную человеческую жизнь во всем ее многообразии с широким показом общественных явлений. Только тогда у нас возникнет, как отличительное своеобразие именно советской драматургии, соединение широкого размаха и глубины анализа, больших общественных проблем с глубиной проникновения в «человеческое».

Художники М. Богданов и Г. Мясников рассказывают об опыте своей работы над фильмом «Первый эшелон». Эскизы, иллюстрирующие эту статью, дают наглядное представление о постепенной, все более четкой конкретизации зрительных форм в творческом сознании художников по мере их «вживания» в материал.

Н. Крюков убедительно показывает непригодность такого метода работы композитора в кино, при котором музыка только иллюстрирует действие.

В кратких заметках Игоря Ильинского «Снова на экране» поставлены некоторые вопросы современной сатирической кинокомедии.

Придавая большое значение собиранию «кинематографического наследства», составители включили в книгу раздел «Опыт прошлых лет», в котором собраны материалы, относящиеся в основном к истории советского кино.

Ряд материалов, помещенных в этом разделе, вводит читателя в творческую лабораторию крупнейшего советского киномастера С. М. Эйзенштейна. Интереснейший анализ зарисовок, заметок, чертежей ре-

жиссера к фильмам и его пометок на полях дает в своей статье В. Никольская. «Рисунки Эйзенштейна — это как бы стенограмма замысла с подробными расчетами движений, перемещения тел в пространстве, света и теней, — пишет Наталья Соколова. — В них вся система актерского поведения, весь стиль игры».

Один из старейших деятелей советского кино Б. Михин рассказывает о своей первой встрече с С. Эйзенштейном и о работе режиссера над фильмом «Стачка».

В публикации о В. Пудовкине мы находим его замечания о работе над фильмами «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Конец Санкт-Петербурга».

Ранние годы развития советского кино, — период малоизученный, хотя и отстоящий от нас не так далеко, — освещают воспоминания И. Пырьева.

Анализируя фильмы второй половины двадцатых годов, С. Фрейлих подчеркивает, что идейное и художественное развитие советского киноискусства было обусловлено настойчивым стремлением киномастеров овладеть современной тематикой, поднимать наиболее жгучие проблемы действительности.

Творческому пути старейшего советского художника кино В. Егорова посвящена статья С. Ушакова.

В статье Р. Юренева о первой советской музыкальной кинокомедии «Веселые ребята» дан обзор полемики, которая разгорелась вокруг фильма после его выхода на экран.

Весь третий раздел книги предоставлен зрителям и критике. Составители совершенно справедливо отмечают, что до последнего времени кинематографисты очень мало внимания уделяли изучению и анализу высказываний зрителей о фильмах, вышедших на экраны страны.

Статья Б. Добродеева, помещенная в этом разделе, является по существу одним из первых опытов систематизации оценок фильмов зрителем. Автор подводит итоги двух фестивалей «Мосфильма», проведенных работниками студии в разных городах страны, дает обзор высказываний и писем зрителей по поводу картин, выпущенных студией в последние годы. Обзор суждений зрителей и рецензий, помещенных в печати, о фильме «Первый эшелон» делает Е. Кузнецова. А. Караганов дает анализ драматургии этого фильма.

Разбор первых выступлений молодых киноактеров служит А. Мачерету предлогом для серьезного разговора о насущных проблемах советского актерского искусства.

В разделе «Зарубежная критика» помещены отзывы французских киноведов Марселя Мартена и Жоржа Садуля, а также австралийского режиссера и директора фирмы «Нью Доон Филмс» (г. Сидней) Сесиля Холмса о советских фильмах последних лет.

Материалы заключительного раздела «Новое на «Мосфильме» информируют читателя об организационно-технических новшествах, примененных на студии в последнее время.

Следует отметить, что издание подобного рода появляется у нас впервые. Предполагается, что впредь оно станет периодическим, ежегодным.

ХУДОЖНИК, УЧЕНЫЙ, ПЕДАГОГ

Советская кинематографическая общественность тепло отметила 60-летие со дня рождения и 40-летие творческой и педагогической деятельности профессора декоративной живописи Бориса Владимировича Дубровского-Эшке.

Дебют Дубровского-Эшке в кинематографии относится к 1916 году. В ту пору он оформил несколько фильмов, поставленных режиссером Н. Арбатовым. Затем он работал театральным художником, занимался живописью.

С 1924 года Борис Владимирович целиком перешел в кинематографию. Будучи в течение долгих лет главным художником «Ленфильма», «Мосфильма» и во время войны — Центральной объединенной киностудии, Дубровский-Эшке не только руководил всем сложным комплексом художественно-технических работ в этих студиях, но и непосредственно оформил, как художник-декоратор, около ста фильмов. При его участии были созданы в рекордно короткие сроки такие выдающиеся произведения советской кинематографии, как «Встречный», «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Смелый новатор в области технологии производства фильмов, Дубровский-Эшке многое сделал для распространения передовых методов работы в киностудиях.

Дубровский-Эшке является также пионером профессионального обучения молодых кадров кинохудожников. По его инициативе впервые было создано в 1929 году при Академии Художеств специальное отделение по декорационному оформлению фильма. Много энергии и труда вложил Дубровский-Эшке в организацию художественного факультета Всесоюзного государственного института кинематографии. Ему принадлежит разработка курса «Композиция изобразительно-декоративного оформления фильма», который он читает во ВГИК. Там же он руководит тремя учебными мастерскими. Более ста кинохудожников воспитал за эти годы талантливый педагог. Многие из них заняли ведущее положение в студиях.

В адрес юбиляра поступило множество приветствий от кинорганизаций и творческих работников искусства.

После беседы «За круглым столом»

СПРАВЕДЛИВЫЙ СЧЕТ

Письмо в редакцию

В обзоре **«Молодежь предъявляет счет»**, опубликованном в журнале «Искусство кино» (№ 2 за 1957 год), совершенно справедливо поднят вопрос об увеличении выпуска художественных фильмов на детскую и юношескую тематику. Некоторые киноработники высказали предложения об изменении профиля киностудии имени М. Горького с тем, чтобы ее деятельность была целиком посвящена выпуску фильмов детской и юношеской тематики.

Недостаток в детских и юношеских фильмах эти товарищи склонны объяснять главным образом отсутствием специализированной киностудии.

Надо сказать, что вопрос о профиле студии имени М. Горького уже не раз возникал и обсуждался как на самой студии, так и в Министерстве культуры СССР.

Мне кажется, что этот вопрос нельзя рассматривать изолированно от деятельности всех других киностудий. Наша кинематография является многонациональной, она располагает двадцатью киностудиями, производящими художественные фильмы. И, конечно, ни одна из них, будь то «Мосфильм», «Ленфильм», Киевская или Тбилисская студия не может и не должна устраняться от постановки детских и юношеских фильмов, столь нужных нашему зрителю.

При решении вопроса о профиле киностудии имени Горького мы исходили прежде всего из задач осуществления более широкого плана выпуска фильмов юношеской тематики, и это, несомненно, уже дало свои результаты. В свое время, когда студия имени Горького именовалась «Союздетфильм» и, в основном, выпускала детские фильмы, на экраны выходило значительно меньше картин этой тематики, чем в последние годы, когда производством их занялись все наши студии.

Только за 1955—1957 годы на экраны страны было выпущено более пятидесяти художественных фильмов на темы из жизни детей и юношества. Фильмы эти отличаются большим разнообразием тем и жанров.

Правда, среди фильмов, созданных в последние два года, далеко не все удовлетворяют возрастающим требованиям наших зрителей, но значительное количество этих картин было тепло встречено общественностью.

В 1957 году молодежная тематика занимает в производственных планах киностудий большее место, чем это было в прошлые годы.

Среди кинокартин, находящихся в производстве, можно назвать такие, как «Партизанская искра» (широкоэкранный фильм о героических подвигах юных патриотов в годы Отечественной войны), «Рожденные бурей» (по одноименному произведению Н. Островского), «Флаги на башнях» (по произведению А. Макаренко), а также «Дни нашей жизни», «Дом, в котором я живу», «Жизнь начинается», «Повесть о первой любви», «За твою жизнь», «Орленок», «Наследники», «Крылья нашей славы», «Парад, алле!» и многие другие.

А если бы мы имели только одну специализированную в области юношеской тематики — киностудию имени М. Горького, то она на своей довольно ограниченной производственной базе могла бы ежегодно выпускать не более семи-восьми картин. При существующем положении, когда детской и юношеской тематикой занимаются все киностудии страны, их ежегодный выпуск с каждым годом все увеличивается.

В. СУРИН,
заместитель министра культуры СССР

На студии имени М. Горького

Недавно на студии имени М. Горького состоялось собрание партийно-хозяйственного актива, которое подвело итоги прошлого года, обсудило планы и перспективы работы на 1957—1958 годы.

Директор студии Г. Бритиков сообщил, что в 1956 году студией выпущено на 2 фильма больше, чем предусматривалось планом, снижена на 9,7% себестоимость картин и сокращены сроки производства. План первого квартала нынешнего года также перевыполнен. Студия начала постановку четырех картин («Дом, в котором я живу», «Ночной патруль», «Дело было в Пенькове», «Олеко Дундич») с тем, чтобы вместо семи выпустить в этом году девять фильмов.

Студия имени Горького систематически выдвигает творческую молодежь. Наряду с режиссерами И. Лукинским, С. Ростоцким, Я. Сегелем, Л. Кулиджановым, Ю. Егоровым и другими, здесь выросли также многие молодые операторы, художники.

Режиссер В. Сухобоков призвал присутствующих более требовательно относиться к своей работе и к работе товарищей. Беспринципное захваливание, которое имело место, в частности, при обсуждении материалов фильма «Своими руками», принесло режиссеру В. Войтецкому и его фильму большой вред. О захваливании фильмов «на корню» говорили также С. Клебанов и другие участники собрания.

На собрании был обсужден ряд производственных и творческих вопросов.

Ставя вопрос о тематическом профиле студии, Ю. Егоров напомнил участникам совещания об опубликованной в № 2 журнала «Искусство кино» дискуссии «За круглым столом», посвященной созданию фильмов для детей и юношества. В тематическом плане на 1957—1958 годы, по его словам, еще не видно лица студии. Ю. Егоров считает, что в планах студии должны занять главное место картины, адресованные непосредственно молодежи.

Проблеме тематического планирования посвятил свое выступление также режиссер И. Фрэз. Ссылаясь на выступления работников студии имени Горького «За круглым столом» журнала, он подчеркнул, что творческий коллектив тяготеет к молодежной тематике.

Так же, как участники беседы «За круглым столом» в нашем журнале, ораторы, выступавшие на собрании актива, отнюдь не ставили вопроса о том, что все производство картин для юношества должно быть сконцентрировано на студии имени Горького. Наоборот, на обоих собраниях выражалось мнение, что в создании таких картин обязаны активно участвовать все студии страны, но что студия имени Горького, накопившая большой опыт работы над юношескими картинами, должна выступать в качестве застрельщика, передовика в этом важном деле.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Киножурнал «Искусство»

В этом году Центральная студия документальных фильмов начала выпускать ежемесячный киножурнал «Искусство».

В плане нового журнала — широкий показ достижений советского многонационального искусства.

Центральные темы выпусков этого года — подготовка различных творческих коллективов и деятелей искусств к сорокалетию Великой Октябрьской революции и к предстоящему VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

В первом номере журнала (режиссер Л. Кристи) главное место отведено произведениям, в которых воссоздаются черты образа великого вождя передового человечества В. И. Ленина. Номер открывается серией рисунков известного советского графика Е. Кибрика, посвященных В. И. Ленину. Затем зрители увидели отрывки из пьесы Д. Зорина «Вечный источник» в постановке Государственного драматического театра им. Ф. Волкова в Ярославле; в этом спектакле роль В. И. Ленина исполняет артист В. Нельский.

Кроме того, в журнал вошли три фрагмента из нового балета А. Хачатуряна «Спартак», поставленного в Ленинграде.

Один из сюжетов номера рассказывает о молодом талантливом мастере циркового искусства Олеге Попове.

Во втором номере «Искусства» появился новый отдел — «Страницы прошлого», куда включены кинокадры, запечатлевшие выдающегося советского актера Б. Щукина в роли Егора Булычова.

Мартовский номер журнала (режиссер И. Венжер) целиком посвящен вопросам изобразительного искусства. После краткого вступительного слова старейшего русского художника К. Юона зрители знакомятся с работами С. Коненкова, В. Фаворского, С. Герасимова, А. Пластова, а также с произведениями молодежи.

В журнале рассказывается также об участии художников в подготовке к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Первые выпуски журнала «Искусство», бесспорно, интересны. Можно только пожалеть, что такой журнал делается средствами черно-белого кино. Необходимо добиться, чтобы киноиздание, в значительной своей части посвященное произведениям живописи и театра, выходило «в цвете» и могло, таким образом, давать зрителям более полное и яркое представление об этих работах.

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

СТУДИЯ НА АВТОЗАВОДЕ

Еще будучи школьником, Марат Ларин принимал деятельное участие в работе театрального коллектива Дворца культуры Московского автозавода. Впоследствии, в армии, он подружился с Виталием Абрамовым; после просмотра одного из фильмов друзья стали мечтать о создании своей кинокартины. Для начала они решили сделать «фотофильм» по какой-нибудь интересной книге. Марат разыскал занимательный приключенческий роман, сделал режиссерский сценарий, раскадровку. «Оператор» Виталий готовился к съемкам.

После демобилизации, встретившись в Москве, друзья приспособили под павильон комнату Марата. Съемочная группа стала постепенно увеличиваться: Петр Шумский, Валя Горина, Таня Лукьянова, Анна Лурье, Юрий Ботов стали активными членами фотокружка.

Снимали они обыкновенным фотоаппаратом. Осветительные приборы сделали из больших консервных банок. Тем не менее удавалось получать неплохие фотокадры.

Работа над фотофильмом только усилила желание делать настоящую кинокартину.

Сектор художественной самодеятельности Дворца культуры автозавода пошел навстречу этому желанию молодых энтузиастов кино. Им отвели просторную комнату во Дворце.

Ю. Знаменский

ТЕПЕРЬ ИХ ТЫСЯЧИ

Кинолюбительство в нашей стране развивается не по дням, а по часам.

Правда, оно еще не получило такого широкого распространения, как в некоторых зарубежных странах, в первую очередь из-за задержки с серийным производством узкопленочных съемочных камер. Но все же число кинолюбителей быстро возрастает, их работы становятся все более разнообразными по темам и жанрам.

В качестве операторов-любителей выступают люди самых разнообразных профессий во всех концах нашей необъятной страны.

СНИМАЮТ ЛЕНИНГРАДСКИЕ УЧЕНЫЕ

В Ленинграде многие ученые самостоятельно снимают фильмы и широко используют кинокамеру в своей практической работе. Большинство их объединено в группе узкопленочного кино Дома ученых имени М. Горького. Руководит этой группой один из старейших кинолюбителей Ленинграда, преподаватель университета И. Гомельский. Хорошо овладела искусством съемки и жена его — Лидия Петровна: она сняла недавно кинофильм «Валдайская гидрологическая станция».

Один из активных кинолюбителей, член-корреспондент Академии наук СССР Д. Максутов — видный специалист в области оптики; на его любительской камере стоит объектив, сконструированный под его руководством. Этой камерой он снял уже не один самодеятельный фильм.

Профессор Государственного оптического института А. Самарцев является создателем целого ряда интересных фильмов. Среди снятых им картин привлекает внимание кинодокументация по вопросам химической обра-

ботки пленки. Фильм «Животные песчаных пустынь» заснял профессор Б. Виноградов в песках Кара-Кума. Археолог профессор С. Руденко ведет большие работы по раскопкам горно-алтайских курганов, и во время своих поездок никогда не расстается с кинокамерой. Им создана целая серия короткометражных фильмов о работах на Алтае. Научный работник В. Маляревский снял несколько краеведческих картин о Кавказе и Кольском полуострове. Свои фильмы он использует во время учебных занятий со студентами. Географическими фильмами увлекается и Т. Волыкина. Ее туристские и видовые короткометражки посвящены Югу нашей страны. Кинолюбитель А. Гусев снял несколько фильмов по геологии Арктики. Этнограф К. Вяткина изобретательно сняла фильм о Монголии.

У ленинградских кинолюбителей заслуженной известностью пользуются фильмы профессора А. Корчагина о путешествиях по дальневосточной тайге и Сихоте-Алиньскому заповеднику. В этих картинах как бы возрождаются на экране страницы из замечательных книг путешественника и писателя Арсеньева. В них с большим художественным мастерством показаны пейзажи Дальнего Востока, природные богатства этого своеобразного края.

Ряд ленинградских кинолюбителей работает над медицинской тематикой. Хирург Н. Онисько, например, создал ряд кинофрагментов по ларингологии. М. Мицкевич сделал интереснейший фильм по трепанации черепа: им засняты крайне редкие и очень сложные операции.

Научно-исследовательские фильмы по вопросам ортопедии снимает доктор В. Штурм. В его картинах сочетаются профессиональное мастерство ученого и высокая культура кинооператора-любителя.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ФИЛЬМЫ О СПОРТЕ

Нередко в Ленинграде можно увидеть на спортивных состязаниях, на стадионах, в бассейнах и на лыжных станциях кинолюбителей-спортсменов. Съемкой любительских фильмов увлекаются мастера спорта И. Богоявленский, В. Поджукевич, мотоспортсмен В. Кувалдин и другие.

Такие фильмы снимают не только в Ленинграде. Преподаватель Челябинского педагогического института И. Викторов создал интересные картины «Туристское путешествие» и «По западному Кавказу». Челябинский спортсмен В. Алабин в своем любительском фильме «Стартуют юные легкоатлеты» запечатлел жизнь студенческого физкультурного коллектива, спартакиаду народов РСФСР в Москве. Дикторский текст к этому фильму он записал на пленку магнитофона. Последней работой челябинских кинолюбителей-спортсменов является небольшая комедия об охотниках «В один день».

СТУДИЯ НА АВТОЗАВОДЕ

Не без трудностей удалось приобрести съемочную камеру КС-50. Дворец культуры помог кинолюбителям обзавестись хорошей осветительной аппаратурой.

И вот в конце 1956 года во Дворце культуры автозавода имени Лихачева появилась афиша, в которой объявлялся набор в любительскую киностудию на сценарное, актерское, операторское и гримерное отделения.

В течение двух недель в сектор художественной самодеятельности трудно было пробиться,— там постоянно толпился народ. Было подано 450 заявлений. Каждое воскресенье для поступающих проводились консультации. Режиссеры студии Татьяна Лукьянова и Миша Ножкин немало потрудились, чтобы отобрать наиболее способных кандидатов в киноактеры.

Допущенные к первому туру «испытаний» волновались, как перед настоящими экзаменами. После второго тура осталось 14 человек, которые и составляют теперь актерскую группу студии.

Молодежь стремится к тому, чтобы в их студии, которая называется «Зилфильм», все делалось основательно. Уже оборудуются лаборатория, гримерный цех. После долгих споров вокруг сценария первой своей работы студийцы решили снять комедию под названием «Трясина» — о девушке, оторвавшейся от своих настоящих друзей и попавшей в дурную компанию. Эпизоды этой комедии они снимают сейчас в своем павильоне и на натуре.

Одновременно группа кинолюбителей работает над созданием документального фильма «Хроника Дворца». Он рассказывает о том, как многочисленные коллективы художественной самодеятельности Дворца культуры готовятся к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Оба фильма молодые кинолюбители хотят закончить к открытию фестиваля.

НАЧАЛО

Многие московские артисты, режиссеры, музыканты являются завзятыми и страстными кинолюбителями.

В недавно созданную при Всероссийском театральном обществе секцию кинолюбителей входят народный артист СССР М. Кедров, народный артист РСФСР Б. Хайкин, артист ЦТСА Андрей Попов, артист Л. Маслюков, артист Государственного симфонического оркестра Л. Цыганков и другие. Заместитель председателя этой секции артист И. Дивов рассказал нашему корреспонденту:

В гастрольные поездки или в отпуск члены нашей секции обязательно берут с собой кинокамеру и стараются использовать ее возможно полнее.

Ими засняты кинофильмы о Ленинграде, Крыме, Кавказе, Украине, о зарубежных странах — Польше, Румынии, Англии, Норвегии. Это своеобразные кинодневники, включающие жанровые сцены, встречи, пейзажи.

На каждом собрании секции мы просматриваем новые работы и обсуждаем их.

Снимаем и наиболее интересные вечера в Доме актера ВТО. Иногда в конце вечера на экране демонстрируем его начало. Присутствующие всегда восторженно принимают такую кинохронику.

Собираемся наладить ежемесячный выпуск киножурнала секции, посвященного различным событиям в области искусства.

Задуман также художественный фильм. Уже написано либретто. Теперь организуются четыре-пять съемочных групп, каждая из которых разрабатывает по основному либретто свой сценарий, приглашает актеров-исполнителей, которые, кстати сказать, очень охотно соглашаются сниматься. Когда группы закончат свои фильмы, после просмотров и обсуждений будет отобран лучший.

ПОИСКИ СЮЖЕТОВ

Тяга кинолюбителей к построению сюжетных произведений, к созданию игровых фильмов очень характерна. В поисках новых тем и форм они обращаются нередко к литературе, привлекают к совместной работе коллективы художественной самодеятельности. Некоторые коллективы кинолюбителей пробуют делать фильмы по рассказам советских писателей. Группа ленинградских любителей работает над экранизацией новелл С. Цвейга. Некоторые кинолюбители пишут оригинальные сценарии для своих короткометражных фильмов.

В НЕОЖИДАННОЙ РОЛИ

Многие деятели сцены выступают в неожиданной роли кинооператоров. Артисты эстрады Т. Птицына и Л. Маслюков даже включают фрагменты из заснятых ими любительских фильмов в свои номера. И нередко в заключение своего выступления на сцене они показывают короткометражный фильм о зрителях, сидящих в зале, который был ими снят всего... два часа назад. Они бережно хранят любительские фильмы, снятые во время гастрольных поездок за рубежом, фрагменты о совместных выступлениях с А. Райкиным, Л. Утесовым... С увлечением снимают любительские фильмы и другие работники искусства Москвы и Ленинграда.

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЕ КИНОСТУДИИ

В печати уже сообщалось о самодеятельных киностудиях на заводах и в клубах. За последние месяцы было создано еще немало таких студий. Активно действует недавно организованная любительская студия при клубе Казанской кинопленочной фабрики имени В. В. Куйбышева. В этой студии есть свои сценаристы, редакторы, операторы, художники, дикторы, монтажеры. Всеми работами руководит художественный и технический совет.

Студийцы уже сделали свои первые хроникальные короткометражные фильмы и сейчас мечтают создать ряд картин о техническом прогрессе, о новой технологии, передовом опыте новаторов производства. Подумывают они и о создании своего художественного фильма.

ДЕТИ ОВЛАДЕВАЮТ МАСТЕРСТВОМ КИНОСЪЕМКИ

Еще до войны на Международной выставке в Нью-Йорке с большим успехом демонстрировался фильм, созданный советскими детьми, — «Наш парк». Режиссерами этого фильма были ученики 3-й школы г. Загорска

Геня Галактионов и Валя Нестеров. Позднее этим же коллективом пионеров-кинолюбителей были созданы фильмы: «Кузя Шестеркин», «Филя-рыболов» и мультипликация «Медвежонок и утенок».

Почти одновременно с организацией пионерской киностудии в Загорске детский самодеятельный коллектив возник и в Центральном Доме пионеров в Москве. Участники его сняли фильм «Артек».

В настоящее время имеется уже немало пионерских киностудий.

Они существуют в Киеве, Минске, Житомире и других городах.

Но особенную известность приобрели работы пионерской киностудии «Сютфильм» в г. Серпухове. Эта студия работает уже третий год и самостоятельно проводит съемку разнообразных короткометражных картин. Кинолюбители здесь объединены в группы: кинооператоров, звукооформителей, монтажеров, художников, декораторов, актеров. Здесь уже сняты фильмы: «Жизнь нашего города», «Пионерское лето», «Фестиваль» и другие.

После занятий в пионерских киностудиях некоторые юноши и девушки и дальше специализируются в области кинематографии. Так, участники киногруппы Ленинградского Дворца пионеров имени Жданова Олег Авдеев, Саша Чечулин, Володя Ковзель и воспитанник «Сютфильма» Лева Колганов учатся сейчас в Институте кинематографии. Наиболее одаренные питомцы киногруппы Центрального Дома пионеров стали режиссерами, операторами, актерами.

КАК ПОСМОТРЕТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ФИЛЬМЫ?

Фильмы кинолюбителей находят все более широкое применение в пропаганде научно-технических знаний, в улучшении учебного процесса, как своеобразная кинолетопись научных работ. Такие фильмы используются, в частности, на географическом факультете Ленинградского государственного университета имени Жданова, в Государственном педагогическом институте имени Герцена, в ряде медицинских вузов. Но, как правило, широкие круги зрителей этих фильмов почти не видят. Тем отраднее почин Московского телевизионного центра, который уже несколько раз показывал любительские кинофильмы в своих передачах.

Перед Ленинградской студией телевидения сейчас выдвинуто предложение о создании телекиножурнала «Новости Ленинграда». Предполагается, что съемки для этого журнала будут проводить ленинградские кинолюбители. Работая на обратимой пленке, они уже через полтора-два часа после съемок могли бы передавать готовый позитив для демонстрации по телевидению.

Не менее актуальной является задача создания клубов кинолюбителей, проведения фестивалей любительских фильмов и выпуска серии кинофильмов «Глазами кино-

Такой метод работы мы считаем наиболее правильным и полезным для приобретения практических навыков в кино.

Наши кинолюбители имеют аппараты самых разнообразных конструкций и моделей, но не все эти камеры технически совершенны. Нельзя не выразить удивления и сожаления, что наша отечественная промышленность, выпускающая такие чудесные фотокамеры, как «Зоркий», «Киев» и другие, до сих пор не освоила производства любительских кинокамер для узкой и широкой пленки.

КИНОДНЕВНИК АРТИСТА

Станислав Власов танцует на сцене Большого театра всего лишь пять лет. Его стаж кинолюбителя еще меньше. В прошлом году он приобрел 16-миллиметровую кинокамеру и вот уже второй год ведет своеобразный кинодневник.

Первые его «странички» были заполнены во время гастролей по Швеции и Норвегии.

С. Власов пытается создавать и сюжетные фильмы. Вместе со своими товарищами по театру он сделал художественный киноочерк, назвав его «Очередное дело».

Этот фильм, посвященный жизни и быту Большого театра, его людям, имел успех в театральном коллективе.

Позднее кинодневник Власова пополнился большим интересным материалом о гастролях Большого театра СССР в Лондоне.

В этой поездке, выступая ежедневно во всех спектаклях и концертах театра, он продолжал вести свой кинодневник. Он снимал спектакли Большого театра на сцене «Ковент-Гарден», концерты на сцене театра «Дэвис» в Кройдоне.





Кадры из любительского фильма С. Власова. **Вверху:** экскурсия в Виндзорский дворец; **внизу:** лондонцы в очереди за билетами на спектакли балетной труппы Большого театра.

Его профессия во многом помогла ему как кинооператору. Хорошо знакомый с исполнявшимися балетными произведениями, точно зная их рисунок и выигрышные раккурсы, он запечатлел в своем материале наиболее интересные и значительные положения. Особая ценность этих кадров заключается в том, что на них заснята на гастролях в Лондоне наша замечательная балерина Г. С. Уланова.

В редкие, свободные от репетиций и спектаклей часы, не считаясь с усталостью, артисты советского балета успели ознакомиться с достопримечательностями Лондона. Они побывали в Букингемском дворце, в Гайд-парке. совершили прогулку по Темзе и ряд загородных экскурсий.

Все это С. Власов фиксировал на пленку. За месяц он снял более 2-х тысяч метров.

По возвращении в Москву С. Власов смонтировал из снятого материала полнометражный хроникальный фильм.

любителей». Эти фильмы можно было бы создать по принципу кинохрестоматии или тематических сборников. Материал для таких фильмов имеется по самым различным вопросам. Особенный интерес представили бы также видовые или туристские сборники.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

По данным иностранной печати, фирма «Кодак», занимающаяся производством узкопленочных съемочных камер для любителей, выпустила более четырех миллионов таких аппаратов. Это дает некоторое представление о размахе кинолюбительства за рубежом.

За границей регулярно устраиваются международные конкурсы и фестивали любительских картин, широко организован обмен фильмами, существует большое количество кинолабораторий для обслуживания любителей.

Для телевизионных передач в США съемку хроники и документальных кинофрагментов проводят в основном сейчас на 8-*мм* пленке. Эту съемку наряду с корреспондентами-профессионалами осуществляют тысячи кинолюбителей.

Большое распространение кинолюбительство получило в странах народной демократии.

Необходимо изучить опыт, накопленный за рубежом, и использовать наиболее ценную его часть.

ДАТЬ ЛЮБИТЕЛЯМ ХОРОШУЮ АППАРАТУРУ И ПЛЕНКУ!

Серьезным препятствием для дальнейшего развития кинолюбительства в СССР является нехватка аппаратуры и пленки. До сих пор не разрешен основной вопрос, волнующий всех кинолюбителей,— о серийном, массовом производстве любительских съемочных камер. Вопрос об этом бесконечно согласовывается в различных ведомственных инстанциях. Пока идут споры по этому поводу, съемочные аппараты для любителей не выпускаются. Только недавно появились в продаже первые аппараты «Киев 16С-2». Но и они имеют ряд серьезных недостатков, да и достать их очень трудно. Кинолюбители лишены и лабораторного оборудования, которого тоже нет в продаже. Ограничен ассортимент узкой кинопленки, и, кроме того, она непомерно дорога.

Почему же так долго решаются эти сравнительно несложные технические проблемы?

Ведь удалось же разрешить вопрос о массовом выпуске разнообразной, высококачественный съемочной фотоаппаратуры!

Кинолюбительство в нашей стране — дело большого общественно-политического значения. На него нужно обратить серьезное внимание!

ПУТЕШЕСТВИЕ С КИНОКАМЕРОЙ

Мы выехали из Москвы летом, а возвратились, когда подмосковные поля были покрыты снегом. В восьми странах Латинской Америки, по которым в течение 75 дней мы странствовали, царило знойное лето...

За эти дни мы пролетели около 43 тысяч километров: наш путь лежал над Европой — Германией, Швейцарией, Францией, Испанией, Португалией, затем над Африкой. Пролетев над Атлантическим океаном, мы оказались у берегов американского континента. В составе группы советских артистов были певица Зара Долуханова, пианист Евгений Малинин и я. вместе с нашими концертмейстерами А. Макаровым и А. Ерохиным.

Следует добавить, что я ехал в страны Латинской Америки не только как музыкант, но и как кинолюбитель: в самолете лежала моя кинокамера, с которой я не разлучаюсь во время гастрольных путешествий.

Четырехмоторный воздушный корабль приземлился на аэродроме столицы Бразилии. В Рио-де-Жанейро мы пробыли только полтора часа. Затем, минуя Монтевидео, прибыли в Буэнос-Айрес, и тотчас окунулись в кипучую жизнь столицы Аргентины. Это огромный современный город с широкими улицами и множеством небоскребов (см. фото 1). Я запечатлел некоторые районы Буэнос-Айреса. В частности, мое внимание привлекли улицы, где помещаются исключительно кинотеатры. Здесь можно увидеть фильмы различных стран мира.

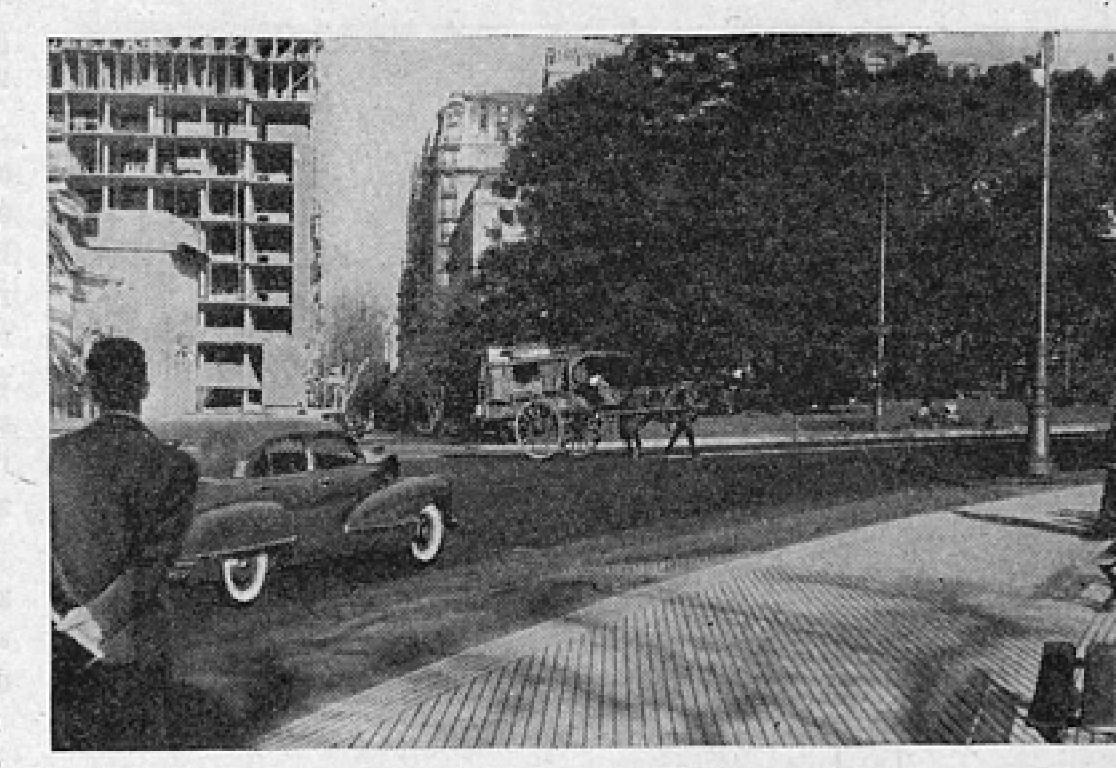
Мы посмотрели новый фильм с участием Лолиты Торрес «Невеста двоих» — веселую музыкальную комедию, в которой артистка играет продавщицу граммофонных пластинок и, по ходу фильма, прекрасно исполняет новые песни.

Мы познакомились с Лолитой Торрес на концерте Зары Долухановой. Талантливая артистка сказала мне, что она мечтает в недалеком будущем посетить СССР, встретиться с советскими кинозрителями и деятелями искусств.

Я бродил по улицам Буэнос-Айреса и делал «кинозарисовки». Так оказались в поле зрения кино-



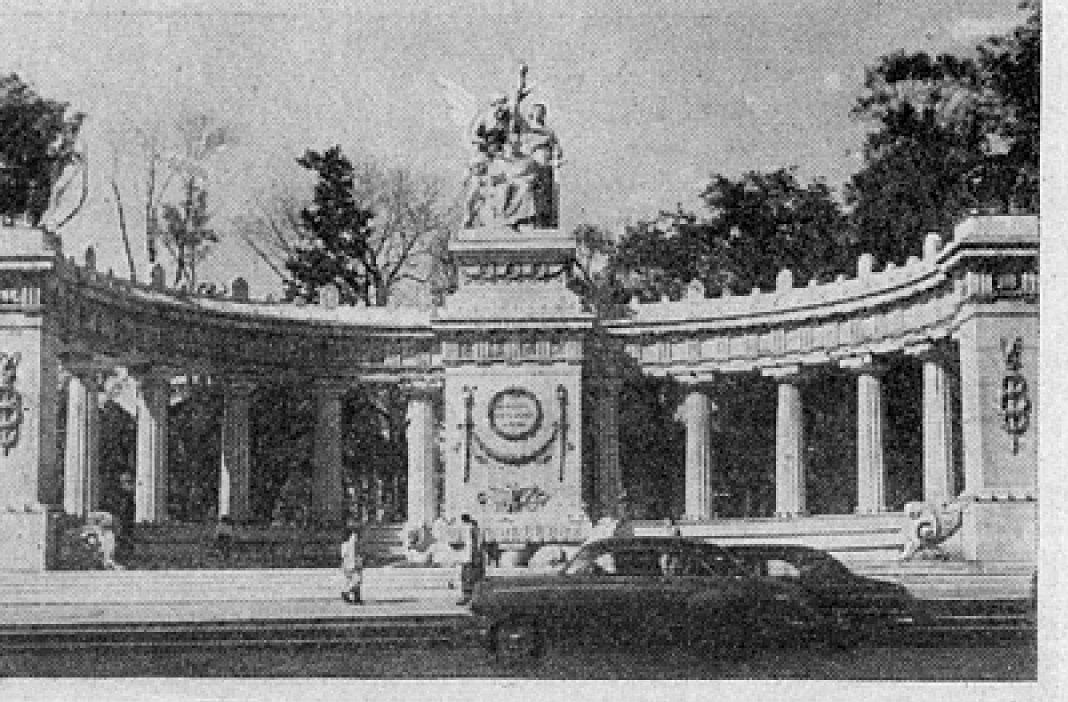
1



2



3



4



5



6

объектива лошадь, впряженная в старинную коляску, и автомобиль (фото 2), памятники, уличные кафе, деревья, которые спасают людей от знойного солнца.

Из Буэнос-Айреса самолет взял курс на Эквадор. Летели над равниной, а затем через Анды, на высоте 7 тысяч метров.

Посещение Эквадора, Перу, Коста-Рики позволило мне пополнить страницы моего кинодневника интересными кадрами.

В Коста-Рике (как и в других странах Латинской Америки) тяжелым трудом добывают себе право на существование сельскохозяйственные рабочие. Одну из групп креолов — сельскохозяйственных рабочих — я запечатлел на пленке (фото 3). В Сан-Хосе — столице Коста-Рики — с красивыми памятниками, театрами, парками соседствуют узкие улички с примитивными одноэтажными домиками (фото 4, 5).

Во время своего более чем двухмесячного пребывания на гастролях мы стремились как можно шире ознакомиться с искусством стран Латинской Америки. В Мехико мы впервые услыхали талантливых народных мексиканских певцов — марьячис. Это небольшие музыкальные группы в три-четыре человека, которые выступают по всей Мексике. С поразительным мастерством и талантом они, аккомпанируя себе на гитаре и народных ударных инструментах, импровизируют остроумные песенки.

Побывали мы в гостях у крупнейшего современного художника Мексики — Диего Ривера, который в те дни закончил свою новую картину «Демонстрация 1 мая 1955 года в Москве». С волнением увидели мы на картине мексиканского художника Красную площадь, Спасскую башню, музей В. И. Ленина, колонны демонстрантов, которые как бы на руках несут большой земной шар с начертанным на нем словом «Мир» на нескольких языках...

В конце путешествия мы посетили Кубу. Я поспешил заснять живописные улицы Гаванны (фото 6) и, конечно, знаменитую фабрику сигар.

Поездка в страны Латинской Америки меня творчески обогатила. Я встретился с композиторами Аргентины, Мексики, Уругвая, Перу, Коста-Рики, Эквадора и Кубы, которые подарили мне много своих произведений. Сейчас я приступил к работе над этими произведениями и собираюсь включить их в программы своих концертов.

Я надеюсь, что снятые мною во время поездки кинокадры, если они будут показаны на экране, представят интерес для наших зрителей.

Игорь БЕЗРОДНЫЙ,
лауреат международных конкурсов музыкантов.

Виктор Орлов

РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ

Как недавно они были — и вот теперь уже кажутся давно прошедшими те времена, когда первые наши делегации возвращались из сказочной Индии. Тогда в газетах появлялись первые путевые очерки, в которых авторы удивленно и восторженно описывали вечно юную природу страны, чудеса Тадж Махала, священных коров, разгуливающих по улицам городов...

Немного лет прошло, и теперь уже любой школьник может рассказать об Индии больше, чем авторы этих первых очерков. Мы по-прежнему романтически влюблены в ее природу, мы восхищаемся мастерством безыменных мастеров Тадж Махала, мы привычно улыбаемся при упоминании о священных коровах... Но сейчас мы знаем больше, а хотим знать неизмеримо больше. И в первую очередь, мы хотим знать, как живут сегодня, чем дышат люди Индии, которые давно перестали быть для нас экзотическими «заморскими гостями» и стали близкими, привычными друзьями, соратниками в борьбе за общее дело мира и прогресса.

Так от туристских впечатлений к пристальному изучению многообразной жизни народа, его будней, его труда и радостей идет познавание дружественной нам великой страны.

Это, может быть, тривиальная мысль. Но она приходит в голову, когда читаешь рецензии на появляющиеся у нас индийские фильмы. Приходит потому, что авторы иных рецензий недалеко ушли от авторов первых путевых очерков об Индии...

Вы читаете примерно следующее: «Заслугой авторов фильма является то, что они показали нам пышную природу Индии, ее своеобразные обычаи, ее народные песни и танцы» — и начинаете думать: а заслуга ли это? Действительно, представим себе, что в газете появятся такие строчки: «Заслугой авторов фильма о Советском Союзе является неповторимая архитектура храма Василия Блаженного, своеобразие русских частушек и застольных песен»... Абракадабра?! Но, на наш взгляд,— не в большей степени, чем первая цитата.

Думается, что авторы подобных рецензий (пусть — исходя из лучших намерений) стоят на позициях все того же «туристского» отношения к индийской действительности. Выражаясь фигурально, это все те же поиски «священных коров»... Кроме того, в этих поисках они делают элементарную ошибку и переносят качество объекта на самого художника.

Заслуги индийских кинематографистов пора искать не в том, *что* они показывают, а в том, *как* они это делают. Вот с этой более строгой меркой подошли советские зрители к фильмам, демонстрировавшимся во время второго индийского кинофестиваля в Москве и Ленинграде и теперь вышедшим на все экраны страны.

Известно, что излишние славословия работе не помогают. И все-таки хочется сразу сказать: ожидания зрителей не обмануты. Индийские кинематографисты, чьи произведения мы теперь смотрим, работают квалифицированно, талантливо, и об их творчестве можно говорить как о настоящем, сложившемся искусстве без всяких скидок. И именно поэтому о нем хочется поговорить серьезно и трезво, без набивших оскомину славословий.

Прежде всего о работе нашего старого доброго друга Раджа Капура. На этот раз он привез свой новый фильм «Господин 420». Как и знаменитый «Бродяга», фильм повествует о жизни городских низов, о добрых человеческих сердцах, об улыбках и слезах, которые мастер разглядел среди трущоб, о мечте маленького человека.

Радж Капур тщательно подбирал материал для будущего фильма. Он даже близко познакомился с настоящим воришкой-карманником, и тот рассказал ему много интересного о своей жизни. Режиссер изучал обстановку, человеческие типы.

С первых эпизодов мы узнаем уже знакомый нам, отличный от других, почерк Капура. Мастерский монтаж, обжигающий темп, доходчивость и броскость эпизодов, умелое сочетание смеха и грусти, быта и романтики...

Но странно — чем дальше, тем больше мы с удивлением замечаем, что все эти знакомые приемы не вызывают такого энтузиазма, как в «Бродяге». Нельзя сказать, что «Господин 420» стоит по мастерству ниже «Бродяги». По-прежнему виртуозно исполнение главной роли, женственна и обаятельна верная партнерша Капура Наргис, так же прекрасна, графически четка операторская работа (Радху Кармакар), интересна доходчивая, запоминающаяся, чуть «европеизированная» музыка фильма (композиторы Шанкар и Джайкишан).

В чем же дело?

На ум приходит сравнение. Представьте себе, что вы идете по улице и встречаете человека, удивительно похожего на вашего лучшего друга — та же одежда, те же жесты и мимика, та же улыбка... Будет ли эта встреча настоящей радостью для вас? Конечно, нет. Двойник друга не станет другом. «Бродяга» Капура стал сердечным другом миллионов советских зрителей. «Господин 420» — лишь его двойник.

Разговор идет не о том, что нужно в корне изменить образ.

Чарли Чаплин сделал не один фильм, и всюду он оставался одним и тем же — маленьким грустным Чарли с тросточкой. Более того, когда он круто повернул, взялся за неподходящую для него область пародии и попытался шаржировать произведение искусства («Кармен»), его постигла творческая неудача... Но дело в том, что в каждом последующем фильме Чаплин обогащал нас чем-то новым, раскрывал все новые стороны тоскливой, неустроенной жизни маленького человека, уходил все в новые области этой жизни, затрагивал все новые социальные вопросы. Поэтому каждый фильм о Чарли был откровением. Многие же эпизоды «Господина 420» можно с успехом заменить эпизодами «Бродяги».

«ГОСПОДИН 420»



Хочется и у Раджа Капура видеть ту же неуспокоенность, те же поиски и открытия, тем более, что его творческий путь напоминает путь самого прославленного мастера смеха (хотя образ, созданный Капуром, пока гораздо ограниченнее в социальном отношении, чем образ Чарли).

ИДЕЯ — ВОПЛОЩЕНИЕ

Зрители с нетерпением ждали фильма второго своего индийского друга — сценариста и постановщика К. А. Аббаса «Мунна». Фильм оказался и интересным и спорным. Интересным — потому, что он по-настоящему гуманен, он затрагивает лучшие, человечнейшие струны души, потому что зрителей потрясает талант — именно талант — удивительного малыша Роми, исполнителя главной роли. Спорный — потому что идея фильма не везде получила достойное воплощение.

Эта идея благородна и трогательна: мальчик-сирота бродит по свету в поисках маленького ребячьего счастья и, наконец, находит его — к нему возвращается мать. Есть ситуации, которые сами по себе, стоит лишь просто пересказать их, способны вызвать слезы. К таким относится и вечно волнующая история потерянного и найденного ребенка. Но в использовании такой «сильнодействующей» ситуации кроется своя опасность, соблазн пойти по легкому пути: ситуация-де вывезет. И тем требовательнее должен относиться к себе истинный художник, тем строже должен он отбирать изобразительные средства, чтобы дать трогательной жизненной истории художественное воплощение.

Посмотрим, что же происходит в фильме «Мунна». Он состоит из ряда новелл, рисующих грустные приключения малыша в большом мире. Мунну собирается взять из приюта богатая чета. Мы искренне смеемся над их мастерски сделанными сатирическими портретами. Конечно, простой мальчишка Мунна не подходит этим надутым спесивцам. Оскорбленный, запуганный начальником приюта, Мунна бежит. В дороге он встречается с бандитом и трогает его ожесточенное, окостеневшее в преступлениях сердце. Не знаем, как там бывает в таких случаях в жизни, но смотреть эту новеллу интересно, и рождает она добрые мысли об искренности, дружбе, чистоте детства, которые доходят до любого сердца, если в нем осталось что-нибудь человеческое. Мунна находит приют в семье бродячего фокусника. «Волшебник» и «чародей», способный «вознести человека на небо», оказывается просто голодающим бродягой. Эта гуманная новелла также очень тонка и хороша, а ночные приключения Мунны в доме фокусника просто прелестны. С добрым юмором показаны злоключения Мунны в семье многодетного папаши, этого незадачливого воспитателя банды сорванцов. Но есть в фильме эпизоды, гораздо более слабые.



«МУННА»

Если в образе духовного наставника Мунны, расклейщика афиш, уже чувствуется нарочитость, то встречи с матерью, которые должны стать вершинами фильма, сделаны с откровенным нажимом, с расчетом на сентиментальные чувства зрителей. Тонкий, сдержанный художник словно забыл о своих лучших качествах и стал форсировать обычную мелодраму, которая способна вызвать, может быть, слезы, но не мысли.

И совсем уж не удовлетворяет по исполнению финал фильма. Мунна попадает в очень богатый дом. Он встречает там приемного отца. Суровый, циничный бизнесмен увидел Мунну. Он еще хмурится, но мы видим, как теплеют его глаза, и наконец мы видим незабываемую стыдливую улыбку, одухотворяющую это жестокое лицо. Это — прекрасный человеческий штрих, и, сообразуясь с ним, мы строим свое отношение к героям.

Но затем, когда приходит настоящая мать Мунны, бизнесмен полностью «перерождается» и начинает говорить пошлости насчет того, что он купил этого ребенка и т. д. Социальный замысел автора нам понятен. Однако художественное исполнение, и особенно исполнение первого эпизода, вступает в противоречие с замыслом и создает путаницу.

В самом деле, если бизнесмен «купил» этого ребенка и считает, что это — очередная выгодная сделка с жизнью, не станет он к нему относиться так, как он относился. Фальшь в любви всегда видна. Если же он полюбил его по-настоящему (в чем убеждает нас первый эпизод), то, честное слово, он найдет более сердечные фразы, чем те, которые выкрикивает матери!

Там, где авторы фильма не сумели сказать точно, они начинают говорить длинно. Поэтому финал теряется в нудных препирательствах между бизнесменом и матерью, а бедный маленький Роми растерянно переводит глаза с одного на другого и, наконец, под занавес бросается на шею матери...

Разговор о достоинствах и недостатках «Мунны» — это старый разговор об идее и ее воплощении. Только на первых порах, младенческих стадиях своего развития искусство удовлетворяется голой идеей, примитивным, лобовым ее разрешением. Чем дальше, тем большую роль начинает играть истинно художественное решение темы.

Повышение художественного мастерства — насущный, острый вопрос для индийских кинематографистов, защищающих в своих произведениях идеалы прогресса. Первый, примитивный этап киноискусства в Индии прошел давно и безвозвратно. Об этом ясно пишут сами индийцы.

Получив перевод книги Б. Д. Гарга и Бальванта Гарги «Кино Индии», мы были немало удивлены суровым разбором фильма К. А. Аббаса «Путник» («Ганга»), получившего у нас одобрительные отзывы. Фильм посвящен тяжелой жизни рабочих чайных плантаций. Авторы книги обвиняют его создателей в недостаточном отражении действительности, в фальши и «обезоруживающем идеализме» отдельных эпизодов, фактически — в поверхностном решении темы. Критика острая. И, подумав, нужно с ней согласиться. Дело в том, что искусство Индии достигло той зрелой стадии, когда одна только хорошая идея еще не является самодовлеющей ценностью.

«НАСЛЕДНИК»



Прошли недалекие времена, когда коммерческие кинокомпании Индии наводняли рынок дешевой продукцией «а ля Голливуд», искажали историческую правду и правду действительности. Борясь с ними, немногие независимые постановщики выпускали свои первые, еще незрелые, но такие нужные произведения о новой Индии и новом ее человеке.

Сейчас кино Индии все больше обращается к современной прогрессивной тематике. Взялись за нее и коммерческие компании, ибо это требования сегодняшнего индийского зрителя. На повестку дня встал вопрос о художественном мастерстве, о наиболее глубоком воплощении идеи. И с этой точки зрения индийские критики, строго, по-хозяйски разбирающиеся в состоянии киноискусства, оказались дальновиднее иных наших критиков, продолжающих захваливать индийские фильмы только «за показ того-то» и «за такую-то идею».

В таком ложном положении оказались рецензенты, снисходительно похлопывавшие по плечу создателей фильма «Пробуждение». А ведь надо прямо сказать: фильм этот плох. Хорошая мысль о демократизации индийской школы растворилась в веренице слабых эпизодов, в бесконечных словопрениях. Картину не спасает добросовестная режиссерская работа Сатиена Боса с юными актерами, искреннее исполнение главной роли молодым Проноти Гхошем.

Разговор об идее и воплощении задевает еще один вопрос — о штампах и «национальном характере». Не секрет, что некоторые индийские фильмы интересно смотреть и скучно слушать. Положительные герои, носители положительных идей, говорят там утомительно долго, со сладкой улыбкой на лице. Выработался какой-то особый тип «многоглаголющего героя» (в частности, в фильме «Пробуждение» в такой незавидной роли оказался талантливый актер Абхи Бхаттачарджи). Некоторые критики объявили это «национальной особенностью».

Так ли это? Неужели горячие, жизнерадостные индийцы, как только дело заходит об идеях добра и справедливости, становятся благостны и многоречивы, как ораторы благотворительного общества?

Ответ на это может дать истинно талантливое произведение, сделанное с высоким мастерством.

О «МНОГОГЛАГОЛЮЩИХ ГЕРОЯХ» И НАСТОЯЩЕМ МАСТЕРСТВЕ

Первой известной нам работой Бимала Роя был фильм «Два бигха земли», который, по признанию индийской критики, до сих пор является непревзойденной вершиной индийской кинематографии. Новый его фильм — «Бирадж Баху» — история любви, история всепобеждающей верности, трагедия, потрясающая нас так, будто она только что случилась с нашими близкими людьми.

Каково же оно, главное достоинство этой романтической трагедии? Настоящий реализм. Не мелкий реализм повседневности, не реализм бытовых деталей, а подлинный высокий реализм человеческих судеб, поступков, отношений.

Фильм высокохудожествен без излишних ухищрений и прост без примитива. Все или почти все искренне в нем, все оправданно не поверхностной «жизненной логикой», а большой правдой жизни, все глубоко — под каждый факт подложен «многоэтажный» мудрый подтекст.

Характерны те места фильма, где, согласно сложившимся уже «киноканонам», начинаешь примысливать дальнейшие события... Вспомните — только что Бирадж с горечью говорила о жизни, впервые ей пришла в голову страшная мысль о самоубийстве — и вот она в бурю, в непогоду бежит к реке... Броситься в воду? Да нет же — занять у соседки горсть риса на ужин мужу! Так эпизод за эпизодом сценарист и постановщик Бимал Рой ломает наши поверхностные домыслы и ведет нас все дальше по суровой тропе жизни.

...Муж Бирадж, доведенный до отчаяния нищетой, бежит в город искать работу. Не находит. Его приглашают петь на праздник. «Наконец-то, он получит средства к существованию»,— радуетесь вы. Но нет — никаких денег он не достает, да к тому же еще глупо, некрасиво напивается... И это тоже правда — правда характера доброго, безвольного, чуть легкомысленного мечтателя, каким предстает он в фильме.

А помните еще — Бирадж идет по дороге. Она, отпетая и похороненная всеми, все-таки возвращается домой, бредет больная, в бурю, в дождь... Тревожный, гнетущий пейзаж. Скорбная музыка. Бирадж спотыкается, падает... Вы начинаете волноваться — сейчас ее встретят, поднимут (это ведь тоже добротные каноны мелодрамы!). Но нет — ей предстоит еще долгий путь домой, именно домой, и никто не встретит ее на страшной дороге...

В этой картине, словно в унисон, бьются сердца талантливых актеров, вдохновленных постановщиком, и в первую очередь исполнителей главных ролей — Камини Каушал и Абхи Бхаттачария. Камини Каушал, говоря без скидок, создала замечательный



«Бирадж Баху»

женский образ, который должен стать гордостью индийской и мировой кинематографии.

Истинно талантливое решение всегда кажется единственным. Так единственно приемлемым для картины кажется найденный Бималом Роем режиссерский стиль, в частности, ритм фильма — скупой, внешне замедленный, но полный внутреннего огня. Режиссер словно приберегает силы для кульминационных моментов, и они, эти моменты, поистине мощны.

В стиле романтической трагедии подает режиссер детали — не бытовые, а обобщенные детали-символы: крик ворона перед ссорой братьев, сухое дерево над крышей дома Бирадж, пророчащее беду, болтающуюся по столу рюмку на преступной лодке заминдара...

И, наконец, мы подходим к главному. Фильм глубоко национален. В чем же его национальный характер? В обстановке, в одежде, в речах героев? Да, и в этом, но все-таки главное — в другом. Оно прежде всего — в чертах морального облика, в нравственной сдержанности замечательных жителей Индии. Да, такую «экзотику» мы приемлем!

Вспомните, как прекрасны слова Бирадж и ее мужа! Глубоко национальны, по-индийски «особенны» их диалоги о верности, о грехе... Но ведь не скучно их слушать, ведь они захватывают!

Здесь, как нам кажется, таится разгадка «многоглаголющих героев». Их просто нет в прекрасном фильме «Бирадж Баху» — они там не нужны. Было бы наивно и неправильно считать их «национальной особенностью» индийской кинематографии.

Поучительно, говоря об этом, сравнить две роли Абхи Бхаттачария — в фильмах «Бирадж Баху» и «Пробуждение». Те же умные, чуть усталые глаза

артиста, та же его милая застенчивая улыбка... Но вспомните учителя в «Пробуждении»: бесконечные «голубые» слова, благостная мина, расшаркивания... Вот, наконец, он рассердился (единственный хороший актерский момент в фильме) — и тут же начал извиняться перед нахулиганившим учеником. Что же это — «национальный характер»?

Нет слов, трудна миссия воспитателя в школе, где до этого царили жестокость, ненависть учеников к учителям... Но, думается нам, и в таких условиях индийский учитель в действительности находит более реальные меры, чтобы унять шалопая. Думается нам также, что роль прогрессивного человека куда сложнее, чем только сладко улыбаться и скучно говорить...

И, наконец, фильм «Бирадж Баху» дает ответ еще на один вопрос — о месте музыки в индийских фильмах, буквально полных ею до краев.

О МУЗЫКЕ

«Раннее утро в индийской деревне начинается щебетаньем птиц и песнями крестьян. На бледнеющем небе еще мерцают звезды, а крестьянин уже взваливает на плечи плуг и, напевая песню, гонит буйволов в поле. Женщины, идущие к колодцу с кувшинами на головах, слышат, как поет у колодца человек, вытаскивающий ведра воды. Жрец в храме трубит в раковину, призывая к утренней молитве, и запевает старинные гимны вед. Народный певец располагается на деревенской площади и поет старинное сказание под аккомпанемент небольшого барабана... Много веков жизнь индийца выражалась в музыке и сопровождалась ею», — пишут в своей книге Б. Д. Гарга и Бальвант Гарги.

Немудрено, что фильмы одного из самых музыкальных в мире народов пропитаны музыкой. Но музыка музыке рознь. И наш зритель уже давно начал задумываться: к месту ли в некоторых индийских фильмах песни и вставные балетные дивертисменты, без оснований врывающиеся в повествование, разрывающие его логическую ткань?

Наши критики и тут вышли из положения при помощи той же магической формулы «национального характера». Индиец, утверждали они, не пойдет на картину, если в ней будет меньше полудюжины песен. С этим трудно было спорить, поскольку аргументов не было. Но спорность этой точки зрения была очевидна.

Хорошо, что сами индийцы внесли ясность в этот вопрос. Б. Д. Гарга и Бальвант Гарги подробно разбирают путь музыки в индийском фильме, пишут о реакции в стране против излишне перегруженных музыкой и песнями картин, против тех режиссеров, которые использовали «всевозможные приемы и уловки... чтобы высвободить место для песни». Они достаточно ясно определяют вставные дивертисменты, подобные дивертисментам во второй части «Бродяги», как «прелестные, но ненужные приложения к фильму».

Вместе с тем они решительно отстаивают место хорошей песни, звучной мелодии в фильме.

Таким образом, все встает на свои места. Есть музыка нужная и музыка ненужная, лишняя. «Строптивых индийских зрителей», конечно, выдумали. Индиец, как и человек всякой другой национальности, станет протестовать против бесконечных неоправданных песен, против дивертисментов, попросту мешающих смотреть фильм, как протестуют у нас против глуповатых «музыкальных комедий», где назойливое пение героев не диктуется ни логикой, ни здравым смыслом. И он же, именно он, представитель великой музыкальной нации, будет восхищен умелым использованием могучего оружия музыки.

Примеров этого мастерского использования музыки в новых индийских фильмах много. Интересная, во многом новаторская музыка в «Мунне». Здесь каждому персонажу сопутствует свой лейтмотив. Сталкиваясь, переплетаясь, они ведут своеобразную музыкальную «фабулу» фильма.

Хорошо смотрится музыкальная картина режиссера Сохраба Моди «Мирза Галиб». Картина посвящена поэту, и естественно, что песня здесь — главный и решающий компонент фильма.

Еще один пример прекрасного использования музыки — та же «Бирадж Баху». Здесь любая мелодия на месте. Вспомним один эпизод — конец фильма. Умирает любимая жена, и герой, сидя над ней, запевает молитву... Ситуация необычная для нашего зрителя, но настолько потрясающей, грозной силой веет от этого эпизода, что он захватывает всех сидящих в зале.

И это еще одно доказательство простой истины, что настоящее искусство доходит до каждого сердца.

●

Разнообразны новые фильмы Индии — романтическая трагедия «Бирадж Баху», музыкальный фильм «Мирза Галиб», бытовая драма «Мунна», мастерски поставленная мелодрама «Наследник». Они радуют, как новые успехи индийской кинематографии, и они вызывают много мыслей, споров.

И это хорошо. Времена туристского восхищения прошли — настало время серьезного, делового разговора с друзьями.

Фолько Квиличи

ИЗ ЗАРУБЕЖНОГО ОПЫТА

СЪЕМКИ ПОДВОДНОГО МИРА

Человек приступил к покорению «шестого континента»*. С каждым днем возрастает число подводных исследователей, все более разнообразной и всесторонней становится их деятельность. Вслед за спортсменами — пионерами в этой области — в морские глубины проникли биологи, фотографы, геологи, медики, чтобы изучить подводный мир и возможности использования его человеком. Вполне естественно, что вместе со спортсменами, а затем и с остальными водолазами под воду был спущен киноаппарат.

Так родилась подводная кинематография.

Кино уже внесло неоценимый вклад в дело покорения моря как с точки зрения исследовательской работы, так и в качестве мощного «средства популяризации» новых научных идей. Ни одно изобретение человеческого ума не принесло столько пользы исследователям, как кинокамера, которая обеспечивает точную, правдивую и ясную документацию; миллионы людей получили возможность стать как бы участниками далеких путешествий, исследований и открытий. (Не подлежит сомнению, что, если бы во времена Марко Поло существовало кино, он, вместо того чтобы писать книгу, заснял бы полнометражный фильм.)

Итак, поскольку для исследователей — и в особенности для исследователей морских глубин — кинокамера является важнейшим орудием, мы занялись изучением возможности использования ее под водой и произвели ряд подводных съемок.

Нам представляется полезным суммировать свой опыт в настоящей статье для тех, кто пожелает заняться этим вопросом в дальнейшем, а также и для тех, кто питает к нему чисто познавательный интерес или простое любопытство.

1. ОСОБЕННОСТИ ПОДВОДНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Подводная съемка — дело чрезвычайно сложное. Она может быть осуществлена лишь на основе самой тщательной подготовки к длительной практике погружений: спустившись под воду, человек попадает в мир, который совершенно непохож на привычную среду, причем самые методы и приемы работы во многом отличаются от обычных. Известно, что физические законы, действующие на суше, под водой резко изменяются; человек перестает ощущать вес, он как бы «парит» в воде; он чувствует себя удобно лишь в горизонтальном положении; легкие вещи кажутся ему тяжелыми, и наоборот; свет распространяется не в виде прямых лучей, а рассеивается; все предметы увеличены в размерах и кажутся ближе, чем в действительности, на одну треть...

Из всего сказанного нетрудно понять, в чем заключаются трудности подводных съемок. Об этих трудностях и о путях их преодоления мы расскажем последовательно, рассмотрев различные технические проблемы.

2. ПОДВОДНАЯ КИНОКАМЕРА

Естественно, что подводная кинокамера должна быть заключена в непроницаемый кожух. Камера герметически изолируется в таком кожухе, куда через специальный клапан нагнетается воздух в зависимости от глубины спуска (из расчета 1 атмосфера на каждые 10 метров).

Сохранность камеры таким образом абсолютно гарантирована: если кожух получает повреждение, из отверстия начинает выходить воздух, не давая воде проникнуть внутрь, и оператор имеет возможность быстро подняться на поверхность, прежде чем аппарат будет испорчен.

Перед объективами помещается окошко из довольно толстого стекла, обработанного таким образом, чтобы устранить аберрацию. Другие маленькие окошечки расположены так, чтобы можно было видеть счетчик, учитывающий метраж прокрученной пленки, а также тахометр, дающий возможность производить замедленную или ускоренную съемку, что особенно важно для «научной» кинематографии.

Все это обеспечивает простоту управления аппаратом под водой, несмотря на оловянный кожух; пуск, регулировка скорости, наводка, установка диафрагмы производятся через сальники непосредственно под водой. У некоторых аппаратов возможно также осуществлять смену объективов.

* Подводный мир морей и океанов.

3. ОБЪЕКТИВЫ

Ясно, что следует выбирать наиболее светосильные и тщательно отшлифованные объективы.

Применялось два основных типа объективов. Широкоугольный (т. е. объектив, охватывающий обширную зону) с возможно более коротким фокусным расстоянием (20 *мм* или даже 18 *мм*) необходим, поскольку прозрачность воды отличается от прозрачности воздуха и, кроме того, море нередко бывает мутным, так что съемку групповых сцен приходится производить с близкого расстояния. Помимо этого, съемки при таком объективе отличаются особой выразительностью: подводные пейзажи, люди-амфибии и рыбы в одном кадре, крохотные на огромном фоне, воссоздают на экране поэзию подводного мира.

Кроме широкоугольного необходим также объектив со сравнительно большим фокусным расстоянием — 50 *мм* или же, максимум, 75 *мм* — для детальных съемок. Большинство телеобъективов не пригодно для использования под водой, ввиду того, что изображение получается нечетким.

4. НАВОДКА НА РЕЗКОСТЬ

При наводке на резкость следует учитывать, что под водой глаза вводят человека в заблуждение: окружающие предметы кажутся более крупными и близкими, чем в действительности. Предмет, который на глаз кажется отстоящим на два метра, на деле находится в трех метрах. Такое соотношение и следует соблюдать при наводке на резкость.

Лучше всего пользоваться видоискателем «рефлекс», где изображение возникает на отполированном стекле; в этом случае наводка на резкость производится автоматически: когда глаз видит объект съемки «в фокусе», изображение на пленке также находится «в фокусе». Особенно удобен «рефлекс», когда необходимо снять движущийся объект. Проблеме «фокуса» следует уделять особое внимание, так как под водой чрезвычайно легко ошибиться: недостаток света вынуждает сильно открывать диафрагму.

5. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ АППАРАТУРЫ

Подводную кинокамеру почти невозможно установить на штатив по целому ряду причин: прежде всего потому, что она почти все время должна находиться в движении, и многие сцены снимаются в процессе следования оператора за объектом съемки. Оператор вынужден бродить по дну, отыскивая интересные объекты и виды; нечего и думать, чтобы за ним плыл ассистент с треногой за плечами. Это не только осложнило бы работу, но было бы попросту неосуществимо, поскольку, пока аппарат устанавливается на штатив, объект успеет уплыть на несколько сот метров... Подводные «киноактеры» (взятые исключительно из реальной жизни!) очень недисциплинированы и никого не желают слушаться.

Кроме того, как быть, если нужно снять сцену на глубине 18 *м*, а глубина дна достигает 25 *м*? Где взять штатив с такими длинными ногами? И как поступить, если дно заросло огромными водорослями и непригодно для установки штатива?

Одним словом, лучше совсем обходиться без него.

Дело обстоит чрезвычайно просто. Разумеется, оператор должен быть хорошим пловцом и уметь обращаться с автореспиратором, чтобы удерживаться в равновесии без движения, т. е. не тонуть и не всплывать на поверхность; что же касается кинокамеры, она и сама по себе тяжела. Кроме того, она заключена в кожух, который увеличивает ее вес до огромных размеров. Казалось бы, нельзя удержаться неподвижно, держа камеру обеими руками и не имея точки опоры. Однако, оказывается, это вполне возможно, так как благодаря точно рассчитанному конструктором соотношению между весом и объемом погруженной в воду камеры, она обладает «нулевой пловучестью», т. е. ничего не весит, не погружается и не всплывает. Поэтому оператор легко справляется с этим огромным аппаратом, похожим на дирижабль, без малейшего труда передвигая его и производя съемку без помощи штатива.

Для большей устойчивости, особенно при съемке в движении, к которой приходится прибегать довольно часто, кожух снабжен «крыльями», позволяющими ему скользить в жидкой среде, словно по рельсам. Кроме того, имеется еще и «руль», помогающий избегнуть боковых колебаний.

Следует помнить, что под водой оператор и его аппарат свободны от действия силы тяжести и поэтому могут не только двигаться назад, вперед и поворачиваться во все стороны, но также и погружаться, всплывать и сохранять равновесие, словно имея в своем распоряжении мощный подъемный кран.

6. ОСВЕЩЕНИЕ

Весьма распространено мнение, что под водой естественное освещение чрезвычайно скудно; мнение это, по крайней мере применительно к зоне, где обычно производятся съемки (от 0 до 40 *м*), глубоко ошибочно. Нам думается, что даже на глубине 60 *м* можно достичь прекрасных результатов. Освещение под водой существует; оно отличается от того, к которому мы привыкли на суше, но тем не менее является довольно ярким. Сильный рассеянный свет (частью проникающий непосредственно с поверхности, частью отраженный белым песчаным



Из фильма «Голубой континент» (режиссер и оператор Фолько Квиличи)

дном) окружает всякого, кто погружается в воду. Диафрагма регулируется следующим образом: по отношению к диафрагме на поверхности, в воде (у самой поверхности) нужно увеличить ее на два относительных отверстия объектива, а затем постепенно увеличивать на одно отверстие каждые 8 метров. Так, если на поверхности нужна диафрагма 16, под водой следует ставить 8 до глубины восемь метров, 5, 6 — на глубине от 8 до 16 *м*, 4, 5 — от 16 до 24 *м* и т. д. до самого дна, которое, как мы уже говорили, отражает много света, если оно песчаное; здесь экспозиция устанавливается по-иному.

Можно также производить съемки и внутри гротов: аппарат устанавливается против входа, ведущего в открытое море, напротив освещенной зоны, которая резко отделяется от черных окружающих скал. Диафрагма устанавливается в зависимости от силы света, после чего начинают съемку. Окружающие предметы и человеческие фигуры получаются в виде черных силуэтов, движущихся в освещенной зоне; такой эффект придает живость подводному фону.

Подобный же эффект достигается при съемке против света, когда аппарат повернут в сторону поверхности. При этом объектив сильно диафрагмируется, и люди также выходят в виде силуэтов; кадр получается особенно удачным, если объекты съемки движутся сверху вниз или наоборот, создавая необычайное впечатление полета при исследовании подводного мира.

Обычная съемка производится при положении аппарата примерно на том же уровне, что и объект; желательно лишь небольшое отклонение аппарата вниз. Напротив, не рекомендуется снимать сверху вниз: получается плоский кадр, не создающий впечатления глубины.

7. ТРУДНОСТИ ПРИ ЦВЕТНЫХ СЪЕМКАХ

Под водой можно производить также и цветные съемки в естественном солнечном свете, не прибегая к осветительным установкам: теоретически такую съемку также можно производить до глубины

25—30 *м* без особой недодержки. Но уже на глубине более 5 *м* при цветной съемке дело не столько в количестве, сколько в качестве света.

Белый дневной свет, как известно, представляет собой равномерное смешение всех электромагнитных излучений видимого спектра с длиной волны от 400 до 700 миллимикронов. Морская поверхность с количественной точки зрения пропускает этот свет почти без изменений; однако в качественном отношении здесь происходит резкое разделение, которое чрезвычайно важно для киносъемки.

В то время как синий свет (475 миллимикронов) прекрасно проникает под воду, сохраняя около 50% своей интенсивности на глубине 35 *м* и 35% — на глубине 60 *м*, красный свет (675 миллимикронов) сохраняет не более 10% на глубине всего 5 *м*, а на глубине 8—10 *м* его присутствие уже не улавливается светочувствительным материалом. Желтые лучи, хотя и в меньшей степени, также плохо проникают сквозь воду: на глубине 5 *м* они теряют 50% интенсивности, на глубине 20 *м* ее остается не более 5%.

По мере спуска ко дну многообразие цветов и красок постепенно уступает место сплошной зеленоватой голубизне. На глубине 20 *м* уже не наблюдается ни одного цвета. В качестве примера отметим, что человеку, поранившему себя на глубине 15 *м*, собственная кровь кажется не красной, а зеленоватой жидкостью, напоминающей сок мяты. Это происходит потому, что вода образует сине-зеленый фильтр, который по мере погружения становится все более мощным. Таким образом, мы, исследователи подводного мира, могли различать некоторые цвета лишь на глубине первых нескольких метров: желтый цвет губок и красный — морских звезд; затем все приобретало голубую окраску: скалы, водоросли, рыбы.

Поэтому освещение необходимо для того, чтобы возродить природное многообразие красок в морской глубине, погребенное под зеленовато-голубым покрывалом. Ввиду целого ряда обстоятельств проблема освещения является весьма сложной.

Интенсивность освещения, способная дать тот же световой эффект, что и вспышка при подводном фотографировании, могла бы быть достигнута лишь при использовании по меньшей мере 10 прожекторов по 5000 ватт каждый, сконцентрированных на площади не более 10 $м^2$.

Во время съемок в Красном море мы, не обладая подобным «прожекторным парком», нуждались в таком источнике света, который был бы в состоянии преодолеть голубизну на всем поле кадра. Мы изучили этот вопрос, смонтировали небольшие агрегаты из 4 ламп по 1000 ватт каждая на маленьком рефлекторе и укрепили их на досках, по четыре таких агрегата на каждой доске, связав их с поверхностью тросом длиной 30 *м*. Позднее доски были снабжены скобами, которые позволяли человеку, плавая вокруг кинокамеры, держать в одной руке 8 ламп общей мощностью 8000 ватт.

Всего мы использовали от 2 до 4 таких досок, располагая общей мощностью до 32 000 ватт; этого, разумеется, было недостаточно. И все же я довольствовался таким освещением: лучи концентрировались на какой-либо части кадра, обычно на одной пятой, особенно ярко окрашенной. Эта часть настолько резко выделялась на фоне всего остального, что все в целом выходило достаточно ярко в своей плоскости; такое решение придавало кадру живость, создавая нередко интересные стереоскопические эффекты. Впоследствии оказалось, что для съемки отдельных деталей, а также цветных предметов в нескольких метрах от поверхности, нашего освещения вполне достаточно.

В конечном итоге результаты даже превзошли наши ожидания; но, поскольку мы имели дело с экспериментальной аппаратурой, важнейшей положительной стороной достигнутых результатов являлось то, что была создана основа для дальнейших опытов. С этой точки зрения дефекты наших осветительных приборов (недостаточная мощность и громоздкость) также имели определенное значение, ибо показали, в каком направлении следует вносить усовершенствования.

Неудобство заключалось прежде всего в том, что оператор был связан с двумя или тремя людьми, держащими лампы, а так как водолазы не имеют возможности переговариваться и скорость съемки зависит от обстоятельств, это значительно затрудняет работу.

Таким образом, выявленные дефекты и достигнутые нами результаты в равной степени пошли на пользу делу, и наш опыт, вместе с опытом других пионеров в этой области, позволяет надеяться, что проблема цветной подводной съемки вскоре будет решена окончательно.

8. ПОИСКИ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИСКУССТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ ПРИ ПОДВОДНЫХ СЪЕМКАХ

Наши исследования натолкнули нас на путь, который в дальнейшем поможет устранить недостатки в освещении. Я имею в виду электронную вспышку, в которой лампа, синхронизированная с камерой, «разряжается» 24 раза в секунду. Таким образом можно достигнуть значительной мощности, при которой освещение измеряется 10 000 люменов в секунду; свет этот по своей природе отличается от света лампы накаливания и в значительно меньшей степени поглощается водой; поэтому 10 000 люменов в се-

кунду при использовании электронной вспышки соответствуют 60 000 люменов фотографической вспышки*. Следовательно, с такой аппаратурой можно будет работать спокойно.

Новый аппарат, кроме того, будет довольно удобен в обращении, ибо размеры его сокращены до минимума. С кинокамерой под воду опускается лишь соединенный с нею источник света (лампа с рефлектором), в то время как источник энергии (электронная установка, работающая от мотора судна) остается на поверхности.

Кроме того, он имеет еще одно важное преимущество: поскольку питание осуществляется не от батарей, а от электронной установки, длительность пользования вспышкой возрастает практически до бесконечности.

Разумеется, оператор связан с судном посредством кабеля, а это может показаться неудобным: автономия оператора не является полной. Но этот единственный недостаток окупается тем, что оператор не зависит от своих помощников и, перемещая камеру, передвигает вместе с ней и источник света.

Это неудобство становится почти незаметным при тросе достаточной длины, а также при согласованности действий оператора и людей, управляющих лодкой, которые должны быть снабжены подводным перископом, дающим возможность наблюдать за перемещениями водолаза.

9. ПОДВОДНЫЙ КИНООПЕРАТОР

К сказанному следует добавить тем не менее, что самой лучшей «школы» подводного плавания и великолепного знакомства с автоматическими респираторами еще не достаточно для того, чтобы сделать снятые под водой кадры по-настоящему документальными. Не достаточно потому, что к этому следует добавить еще одно важнейшее качество: знание обитателей морских глубин, их привычек, слабостей и уловок. Необходимо знать, что кефаль следует снимать, оставаясь на месте, что судака привлекает металлический звон, что для съемки мурен нужно набраться ангельского терпения, что спрутов можно привлечь, размахивая чем-нибудь белым, а скатов лучше всего снимать сначала у дна, стараясь не обеспокоить их, а затем, когда они поднимутся, преследовать их по пятам... Словом, необходим длительный опыт, который, разумеется, можно приобрести только на практике.

Очутившись в Красном море, мы сначала ощущали какую-то растерянность. Как вести себя с рыбами, которых мы до того времени никогда не видели?

Немало огорчений причинили нам так называемые «рыбы-людоеды»; это объяснялось прежде всего тем, что нам не удавалось к ним приблизиться.

Особенно много неприятностей доставили нам акулы и барракуды; как только мы, заметив одну из этих рыб, делали попытку подплыть к ней, она немедленно обращалась в бегство.

Когда выяснилось, что эти «свирепые» рыбы приближаются к человеку, если тот заплывает подальше в море и обращается в бегство при их появлении, мы решили воспользоваться этим открытием. Мы «крутили» и фотографировали акул и барракуд с очень близкого расстояния, прибегая к хитрости и притворно обращаясь в бегство при их появлении: они тотчас же пускались в погоню, описывая быстрые зигзаги, а мы продолжали плыть... они все приближались... внезапно, «почувствовав», что одна из них уже близко, оператор резко оборачивался и начинал снимать. Таким образом удавалось запечатлеть их на пленке с близкого расстояния; разумеется, этот способ несколько опасен, но ремесло подводного оператора неизменно сопряжено с риском.

10. ПУТИ РАЗВИТИЯ «ПОДВОДНОГО КИНО»

Когда начнется покорение «шестого континента» в широких масштабах, и люди научатся жить в подводном мире, разрабатывая и используя его богатства, подводная кинематография перестанет быть только документальной и, базируясь на прежнем опыте, пойдет по новым путям.

«Шестой континент» является не менее интересным, чем все остальные, и более кинематографичным с точки зрения пейзажей и увлекательности сюжетов. Поэтому вполне возможно, что «подводное кино» ожидает пышный расцвет.

Перевод с итальянского
С. МАРКИНА и В. ХИНКИСА

* Лампа накаливания излучает свет, цветовая температура которого около 3500° Кельвина. Электронная лампа излучает свет, цветовая температура которого достигает 6000° Кельвина. Поскольку вода, как уже сказано, хорошо поглощает красное излучение, свет лампы накаливания более красный, чем свет электронной лампы, поглощается гораздо сильнее. Поэтому 10 000 люменов электронной лампы, легче проникающие сквозь воду, и соответствуют 60 000 люменов лампы накаливания, которые, наоборот, сильно поглощаются и рассеиваются водным фильтром.



АЛБАНИЯ

В этом году в Албании выпускается 5 документальных фильмов и 12 киножурналов.

Тематика документальных фильмов разнообразна и отвечает актуальным задачам, стоящим перед страной. В одном из этих фильмов, сценарий которого уже закончен (авторы Лазарь Силичи и Эндри Кеко), будет показано строительство крупной гидроэлектростанции. Дмитрий Шутеричи пишет сценарий, который будет положен в основу документального фильма о древних памятниках культуры албанского народа. Алекс Чачи и Ило Пандо работают над кинопоэмой, посвященной осушению болота Тербуф. Особое внимание уделяется фестивалю народного творчества, который состоится в этом году в Тиране: будут сняты песни и танцы, характерные для личных областей страны.

АНГЛИЯ

В Лондоне с 23 февраля по 8 марта проводился Международный фестиваль мультипликационных фильмов, организованный Британским киноинститутом и Кинематографическим обществом Лондона.

Фестиваль проходил в Национальном кинотеатре, фасад которого украшали флаги около 20 государств. Среди прибывших на фестиваль гостей были представители киноискусства и кинопромышленности СССР, Китая, США, Франции, Германской Демократической Республики, Канады, Чехословакии и других стран.

Советский режиссер Александр Иванов был тепло встречен участниками фестиваля. На состоявшейся встрече со зрителями А. Иванов и представитель Совэкспортфильма Н. Садкович ответили на многочисленные вопросы, свидетельствующие о большом интересе к советской кинематографии и, в частности, к производству мультипликационных фильмов в СССР. На фестивале демонстрировались советские фильмы: «Золотая антилопа», «Гадкий утенок», «Необыкновенный матч», «Кораблик», «Олень и волк», «Трубка и медведь».

Среди мультипликационных фильмов, поступивших из западных стран, была показана новая картина У. Диснея (США) «Дамбо». Печать высоко оценила диснеевский фильм и советские картины «Кораблик» и «Необыкновенный матч».

Участникам фестиваля были вручены дипломы (без присуждения премий и мест).

•

«Город под судом» — английский фильм, поставленный режиссером Джоном Гиллермином, показывает быт провинциального городка Англии и волнения его респектабельных жителей в связи с загадочным убийством девушки. Следствие, проводимое полицейским инспектором, наталкивается на упорное стремление «отцов города» запутать и замять это неприятное для них дело. По словам журналов «Филмз энд филминг» и «Пикчер шоу», картина вызывает большой интерес у зрителей.

БОЛГАРИЯ

Выпущен фильм «Земля» по повести болгарского писателя Елина-Пелина. Режиссер Захари Жандов рассказывает: «Фильм не является точным переложением повести Елина-Пелина на язык кино. Наш Еньо (герой фильма) вначале — симпатичный деревенский парень, влюбленный в свою землю и девушку Цвету. Затем он превращается в алчного Еньо, который ради земли отказывается от своей любви и доходит до братоубийства»... В роли Еньо снимался Богомил Симеонов, в роли Цветы — Гинка Станчева. Главный оператор — Бончо Карастоянов.

Гинка Станчева в роли Цветы в болгарском фильме «Земля»





БРАЗИЛИЯ

В этом году бразильские киностудии выпускают 35 художественных фильмов (почти вдвое больше, чем ими было выпущено в 1956 году).

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны Германской Демократической Республики вышел новый художественный фильм производства киностудии ДЕФА «Обманутые до последнего дня» (по мотивам повести Франца Фюмана «Солдаты»). Эту картину поставил режиссер Курт Юнг-Альзен по сценарию Курта Бортфельдта. Главные роли исполняют артисты Рудольф Ульрих, Вольфганг Килинг, Ганс-Иоахим Мартенс, Петер Кивитт.

Правдиво раскрывая образы главных персонажей, авторы фильма показывают нечеловеческую жестокость и разложение, царившие в рядах гитлеровской армии.

Немецкая демократическая печать дает положительную оценку работе режиссера-постановщика и всего творческого коллектива. Газета «Нейес Дейчланд» в своей рецензии пишет: «Миллионы зрителей Германской Демократической Республики получили еще один замечательный фильм отечественного производства. Мировая же общественность может еще раз увидеть, в какой части Германии искореняется фашизм и где извлекаются серьезные уроки из прошлого».

•

Студия ДЕФА по производству документальных фильмов выпускает в 1957 году еженедельно два номера киножурнала. Кроме того, студия готовит серию короткометражных фильмов на актуальные темы. Эти фильмы под общим названием «Их настоящее лицо», характеризуют милитаристов, которые имеют столь большое влияние на политическую жизнь Западной Германии, — таких, как Кессельринг, Флик и другие.



Симона Синьоре и Ив Монтан в ролях супругов Проктор в фильме «Салемские колдуньи», поставленном французским режиссером Раймоном Руло по одноименной пьесе американского драматурга Артура Миллера; совместное производство студий «Фильм-Бордери» (Франция) и ДЕФА (ГДР).

Помимо этого будет снят фильм о работе Института ядерных исследований в Дрездене (режиссер А. Торндайк), о новом здании Государственного комитета радиовещания (режиссер Гельвег) и ряд других документальных киноочерков.

•

Как сообщает Главное управление кинофикации ГДР, за последние три года в республике было инвестировано в кинопроизводство более 80 миллионов марок капиталовложений. Это способствовало быстрому развитию производства фильмов. В настоящее время планируется децентрализация кинематографии в организационном отношении. Местным органам поручается планирование работы отдельных студий и соответствующих капиталовложений.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Спустя шесть лет после постановки студией ДЕФА фильма «Верноподданный» по выдающемуся произведению Генриха Манна эта кинокартина выпущена на экраны Федеративной Республики Германии.

Премьера фильма в кинотеатрах Мюнхена прошла с большим успехом при переполненных залах. Газета «Зюддейче цейтунг», высоко оценивая работу режиссера Вольфганга Штаудте, пишет: «Фильм сверкает остроумием. Каждый кадр его — зрктельный афоризм, каждая его сцена — злая эпиграмма».

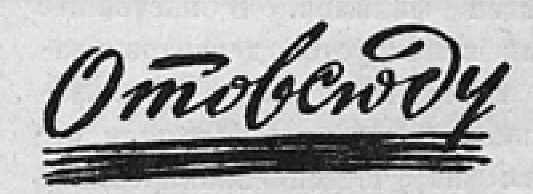
Газета «Ди Вельт», журнал «Дас Шенсте» и другие также отмечают большие художественные достоинства фильма.

•

Западногерманский режиссер Гельмут Койтнер приступает к постановке фильма «Если это розы — они будут цвести» по одноименному роману Казимира Эдшмида.

•

В 1956 году на экранах Западной Германии демонстрировалось 495 художественных фильмов — как отечественных, так и иностранных. Почти половину фильмов, премьеры которых состоялись за это время (209), составляют американские. Далее следуют французские — 37, английские — 29, итальянские — 18. Из фильмов, выпущенных в Германской Демократической Республике, на экраны ФРГ вышло только 12.



ИНДИЯ

Фирма «Чару читрам» (Калькутта) закончила производство нового фильма «Кабулец», который представляет собой экранизацию одноименного рассказа великого индийского писателя Рабиндраната Тагора.

Индийская пресса высоко оценивает работу молодого режиссера и сценариста Тапана Синха, который бережно отнесся к авторскому тексту и сумел средствами кино донести до зрителя глубокую человечность героев Тагора. Критики особо отметили исполнителей роли Шейха (Чхаби Бисвас) и роли Мини (Тинку Тхакур).

Музыку к фильму написал композитор Рави Шанкар. Он удачно использовал индийские и афганские мелодии.

Индийская газета «Амрита базар патрика» считает, что картина «Кабулец» заслуживает награды, как один из лучших фильмов, который «внес свежую струю в кинопроизводство Бенгалии».

ИСПАНИЯ

Мадридский киножурнал «Эспектакуло» сообщает, что в Испании создана отечественная система широкоэкранного кино — «испаноскоп», — изобретенная Аурелио Лерруксом и Анхелом П. Паласио. Недавно был показан снятый по этой системе документальный фильм.

●

Начато совместное производство двух испано-аргентинских фильмов: «Продавщица фиалок» и «Жизнь Жорж Санд». Обсуждается вопрос о постановке фильма на сюжет «Сида». Фильм будет испано-американский, с участием Марии Феликс и Антони Куинна.

ИТАЛИЯ

Международный фестиваль научных и исторических кинофильмов состоялся в Падуе (Италия). Первая премия по разделу исторических фильмов присуждена короткометражной картине «Мольер» Н. Тильдиана.

●

Премию Ассоциации итальянских кинокритиков «Серебряная лента» за 1956 год присуждена режиссеру Пьетро Джерми за постановку фильма «Машинист». Премию за лучший сценарий получил Чезаре Дзаваттини (фильм «Крыша»), а за лучшую операторскую работу — Марио Кравери (документальный фильм «Империя солнца»). Лучшей актрисой, в пятый раз за последние 11 лет, признана Анна Маньяни (фильм «Сестра Летиция»).

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

На состоявшейся в середине апреля в Пекине конференции деятелей китайской кинематографии была создана Ассоциация кинокаботников Китая.

Как отмечалось на конференции, в Китае в настоящее время насчитывается более 7 тысяч профессиональных работников кино, имеется 9 киностудий. Пекинский институт киноискусства ежегодно готовит около 100 молодых режиссеров, артистов, операторов и кинокаботников других профессий.

Участники конференции встретились с товарищами Мао Цзэдуном, Чжу Дэ и Чжоу Энь-лаем.

●

Апрель ознаменовался для китайской кинематографии важным событием. По решению Министерства культуры Китайской Народной Республики отмечены премиями лучшие отечественные кинофильмы, созданные в период 1949—1955 гг. Первые премии присуждены художественным фильмам «Стальной солдат», «Седая девушка», «Разведка за рекой» и «Дун Цунь-жуй» («Подвиг»). Первой премией также отмечены экранизация оперы «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», кукольный фильм «Волшебная кисть» и хроникально-документальные фильмы «Победа китайского народа», «Освобожденный Китай», «Миллионы героев в Узяннани», «Отпор американским агрессорам и помощь корейскому народу» (1-й выпуск).

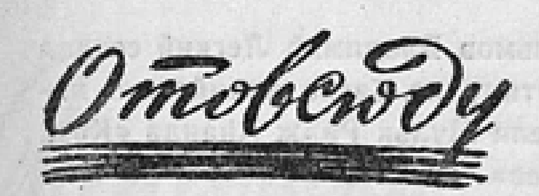
Кроме того, премии присуждены ряду фильмов, которые в этот период были созданы частными и государственно-частными кинофабриками. Поощрительные премии получили пять фильмов, созданные прогрессивными деятелями китайской кинематографии в Гонконге.

Всего первыми, вторыми, третьими и поощрительными премиями отмечено более 60 фильмов. Свыше 300 работников кино получили почетные медали и грамоты о награждении.

●

Министерство культуры КНР приняло решение о создании на базе шанхайской студии пяти самостоятельных студий меньшего масштаба, объединяющихся в Шанхайскую кинокомпанию. Это мероприятие направлено к организационному улучшению работы китайской кинопромышленности.

Три из этих пяти студий будут заниматься производством художественных фильмов. Директорами студий назначены опытные кинорежиссеры. Четвертая студия будет снимать мультипликационные и кукольные фильмы, а пятая будет заниматься дубляжем кинокартин.



НОРВЕГИЯ

Норвежский исследователь Тор Хейердал, прославившийся путешествием через океан на плоту «Кон-Тики», недавно вернулся из археологической экспедиции на остров Пасхи. Участвовавший в экспедиции оператор Эйнар Шервен заснял на 16-миллиметровую пленку интересный цветной документальный фильм. Сейчас из отснятого им материала монтируется полнометражный фильм, который будет затем перепечатан на 35-миллиметровую пленку.

ПАКИСТАН

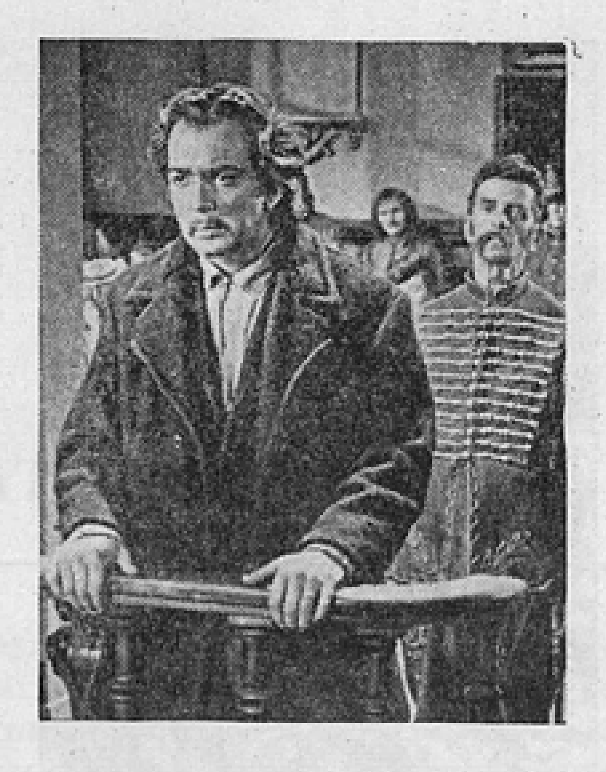
В Карачи состоялся первый общепакистанский кинофестиваль. Газета «Пакистан таймс» пишет, что его назначение — «поддержать дух соревнования и сотрудничества с целью развития отечественного киноискусства».

К участию в фестивале были допущены полнометражные и короткометражные художественные и документальные картины на языках урду, бенгали и пенджаби, созданные в истекшем году. В программу празднеств был включен семинар по различным вопросам национального кино.

В заключение было присуждено десять премий. Лучшим фильмом 1956 года признана картина «Интезар» («Ожидание»). Ей присуждена премия президента. За исполнение главных ролей в фильме «Интезар» Нур Джехан и Сантош Кумар получили премии, как лучшие актриса и актер страны.

РУМЫНИЯ

В Румынии создан фильм «Мельница удачи» по одноименной новелле Иона Славича, написанной в конце XIX века. В главных ролях снимались Иоана Булкэ-Диаканеску, Константин Кодреску и Джео Бартон.



Константин Кодреску в роли Илие из фильма «Мельница удачи».

США

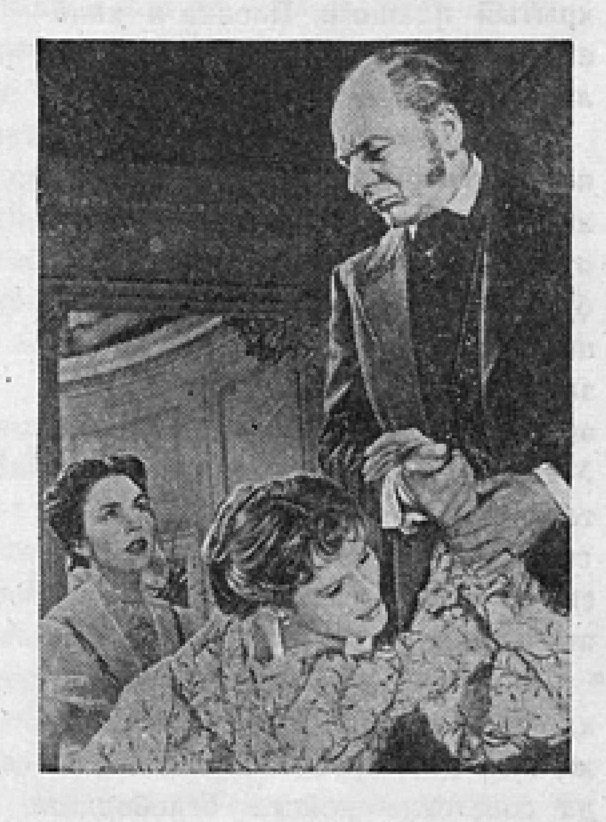
«Диснейлэнд, США» — так называется короткометражный фильм, знакомящий зрителей с огромным парком, который студия Диснея создала в рекламных целях в 1955 году. На одном из участков парка воспроизведена «американская старина» с дилижансами, с «индейцами», «золотоискателями» и другими героями американского фольклора. Тут есть и «страна приключений», и «страна фантазии» — мир сказок, где можно увидеть всех героев фильмов Диснея.

•

Охота за ведьмами в США и антикоммунистическая кампания, описанные в серии статей американского журналиста Антони Льюиса, легли в основу сюжета нового фильма производства студии «XX век-Фокс» — «Три смельчака». Речь идет о мелком чиновнике морского ведомства, которого внезапно отстраняют от государственной службы на основании ложных показаний. Эту роль играет Эрнест Боргнайн. Рей Милланд исполняет роль юриста, который два года тщетно пытается реабилитировать своего клиента. Режиссер фильма — Филипп Данн. По словам английского журнала «Филмз энд филминг», «вопрос о том, может ли подобный фильм утешить и успокоить американских зрителей, остается открытым».

•

Романтическая история любви английского поэта Роберта Браунинга и его будущей жены, поэтессы Элизабет Бэррет, в 1934 г. была экранизирована американским режиссером Сидни Френклином с участием таких известных актеров, как Норма Ширер, Чарлз Лаутон и Фредерик Марч. Сейчас фирма «Метро-Голдвин-Майер» выпустила новый, широкоэкранный цветной вариант этой картины под названием «Бэрреты с Уимпол-Стрит» — с участием известного английского актера Джона Гильгуда в роли тирана-отца, главы семьи Бэррет, Дженнифер Джонс в роли его дочери Элизабет и Вилля Треверса в роли поэта.



Фрагмент кадра из американского фильма «Бэрреты с Уимпол-Стрит».

Отовсюду

ФРАНЦИЯ

Французский журнал «Синема 57» сообщает о предстоящем выпуске на экраны документального фильма «Под плащом», тайком заснятого в годы войны в немецком концентрационном лагере «Офлаг 17А». Фильм лишь сейчас был наконец переведен с узкой на обычную пленку и озвучен. По отзыву журнала, «этот фильм нельзя назвать ни хорошим, ни прекрасным, ни даже необычным: это — уникальный фильм». Снимался он заключенными французами в условиях строжайшей конспирации в лагере, где под присмотром двух-трех сотен фашистов содержались 5000 французских офицеров и 800 рядовых. Тут-то и пригодились длинные, широкие плащи, которыми еще в 1939 году были экипированы некоторые французские части. Для съемок применялся киноаппарат, запрятанный в переплет толстого словаря и прикрытый плащом. Пленка и киноаппаратура были тайком доставлены в лагерь.

В лагере существовали остроумно устроенные тайники как для аппарата, так и для запасной и отснятой пленки — в стенах, в табуретках, а также в толстых подошвах деревянных башмаков заключенных (на случай срочной эвакуации из лагеря). Лейтенант Миллиар и его товарищи тщательно разработали режиссерский сценарий и наладили сложную систему сигнализации на случай внезапного налета охранников.

Таким образом было отснято 14 катушек пленки. Съемки продолжались до марта 1945 года, когда советские войска освободили заключенных из лагеря.



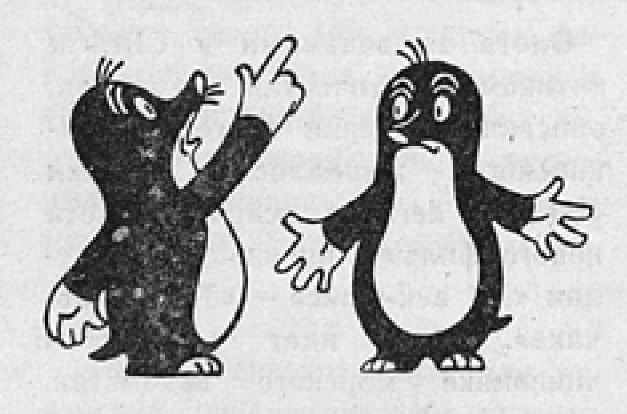
Талантливая молодая чехословацкая актриса Яна Рыбаржова недавно трагически погибла в результате несчастного случая. На снимке: Я. Рыбаржова в последней сыгранной ею роли — Ширин в фильме «Легенда о любви».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Закончен болгаро-чехословацкий фильм «Легенда о любви» по пьесе Назыма Хикмета. Фильм снимался в Болгарии (натурные съемки) и Чехословакии (павильоны) в двух версиях.

●

В чехословацкой студии мультипликационных фильмов режиссер Зденек Милер закончил киносказку «О том, как крот получил штанишки». Вацлав Бедржих снял фильм по басне Э. Ростана «Петух — повелитель мира», а молодой работник студии мультфильмов Владимир Легкий создал картину по басне индийского писателя Мульк Радж Ананда «Коза и лев».



Персонажи киносказки «О том, как крот получил штанишки»

ЮГОСЛАВИЯ

Студия «Ловчен-фильм», пишет газета «Борба», ведет съемки нового художественного фильма-трилогии «На границе» по сценарию генерал-полковника Данилох Лекича. Первая часть трилогии рассказывает об участии югославских добровольцев в гражданской войне в Испании. Эта часть будет закончена в текущем году.

Во второй части будет показана жизнь югославов — солдат Интернациональной бригады в лагерях во Франции и их возвращение на родину. В третьей части фильма зритель увидит тех же героев, участвующих в народно-освободительной борьбе.

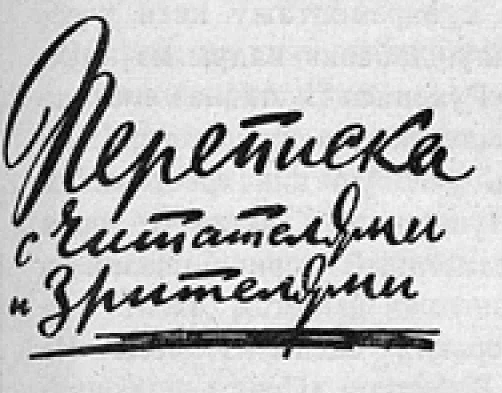
●

По сообщению газеты «Политика», в Белграде недавно состоялось совещание киноработников Югославии, на котором обсуждались различные проблемы производства фильмов.

Участники совещания отмечали, что одной из главных трудностей в работе киностудий является нехватка полноценных сценариев. По словам газеты, многие сценарии, полученные студиями, интересны по темам и идеям, но, с точки зрения их художественных достоинств и профессионального мастерства, оставляют желать лучшего.

На совещании рассматривался также вопрос об участии Югославии в международных кинофестивалях. Было решено, что Югославия примет участие в фестивалях в Канне, Венеции, Берлине, Карловых Варах и Эдинбурге.

В программу фестиваля в Пуле в этом году будут входить только югославские фильмы.



ЧЕГО ЖДЕТ УЧИТЕЛЬ?

Первый учебный фильм по литературе был создан немногим более десяти лет назад. С тех пор школа получила от кинематографистов еще примерно около двадцати таких фильмов.

Чем учебное кино помогло преподаванию литературы в средней школе? Чем оно обогатило представления учащихся о художниках слова?

...1909 год. По аллее яснополянского парка медленно идет Лев Николаевич Толстой. Верхом на лошади он едет по лесной дорожке; потом разговаривает с крестьянами.

...1928 год. Москва встречает Максима Горького. Вот он на пионерском слете, на параде физкультурников, на трибуне съезда писателей.

...В переполненной аудитории читает свои стихи Владимир Маяковский.

Прочно вошли в уроки по литературе «живые мемуары». Со слов своей матери рассказывает об обстоятельствах, предшествовавших последней дуэли Лермонтова, его внучатая племянница Е. А. Шан-Гирей («Смерть поэта»). Народная артистка СССР А. А. Яблочкина вспоминает, как весной 1886 года Александр Николаевич Островский принимал ее в Малый театр (учебная кинохрестоматия «Драматургия А. Н. Островского»). Участник первого представления пьесы Горького «На дне» на сцене Художественного театра В. И. Качалов рассказывает, как Алексей Максимович читал пьесу актерам («Максим Горький»). Вспоминают о Маяковском его мать, друзья («Поэт революции»).

Кино познакомило учащихся с местами, связанными с жизнью и творчеством многих писателей. Натурные съемки Кавказских и Крымских гор, Черного моря способствуют пониманию образов лирики Пушкина и Лермонтова. Воспроизведение природы Украины, Ясной Поляны, Поволжья сделало наглядным и убедительным мастерство пейзажной живописи ранних повестей Гоголя, романов Льва Толстого, рассказов Горького.

Кино заменило экскурсии. Пушкин за свою короткую жизнь «наездил» более 34 000 километров. Воспроизвести не всем доступные экскурсии по пушкинским местам может только кино. Не выходя из класса, ученики попадают в актовый зал лицея, где учился Пушкин, осматривают Москву, путешествуют по Кавказу, Крыму, Бессарабии, едут в Одессу, входят в «опальный домик» поэта, в ветхую лачугу няни в Михайловском, бродят по Тригорскому парку, попадают в Болдино, где шумят деревья и шуршат падающие осенние листья, заходят в последнюю квартиру поэта, провожают его гроб до Святогорского монастыря.

Мультипликация воссоздала процесс неутомимой работы писателей над словом, ввела учащихся в их творческую лабораторию. Научно-популярные фильмы «Рукописи Пушкина», «Рукописи Льва Толстого», «Записные книжки А. П. Чехова», «Как работал Маяковский» помогают учителю воспитывать любовное и бережное отношение школьников к родному языку.

«По рукописям Пушкина мы можем следить, как постепенно вырастали в нем те образы, которые поражают, пленяют нас в его произведениях, а попутно видим бесконечное богатство других образов и мыслей, которым не суждено было воплотиться в законченном поэтическом создании. Мы как бы присутствуем в лаборатории гения, который при нас совершает чудо превращения неясного контура в совершенную художественную картину, темного намека — в глубокую, блистающую мысль», — писал Валерий Брюсов.

Фильм «Рукописи Льва Толстого» (сценарий В. Жданова, Э. Зайденшнур, Н. Руднева, режиссер Н. Руднев, консультант Н. Гудзий) показывает, как создавались описание Бородинского боя и портрет Катюши Масловой. Фильм «Записные книжки А. П. Чехова» (сценарий С. Владимирского, режиссер М. Клигман, консультант Г. Бялый) с помощью мультипликации демонстрирует рождение сюжетов, характеров и образов Чехова. Дан текстологический разбор рукописи рассказа «Невеста» и авторской правки пьесы «Три сестры».

Включение в учебные фильмы драматургических фрагментов и инсценировок прозаических произведений помогло учащимся глубже понять литературные образы.

Учебные фильмы ввели в школьные классы самых отдаленных от центра уголков страны лучших актеров в качестве чтецов и исполнителей ролей в пьесах классического репертуара. Крупный план, смена ракурсов и монтаж позволяют увидеть на экране то, что могло остаться незамеченным на сцене.

В учебные фильмы вошли сцены из «Ревизора» и «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, из комедий и драм А. Н. Островского, из пьес А. М. Горького, из «Бани» В. Маяковского.

Иногда инсценировка основных эпизодов произведения помогает понять его идейную сущность: сцена суда над Павлом Власовым и его речь, инсценированные в этом же фильме, помогают учащимся понять кульминацию романа «Мать».

В 1956 году Ленинградская студия научно-популярных фильмов по заказу Министерства просвещения РСФСР делала учебную кинохрестоматию «Драматургия А. Н. Островского», в которой центральное место занимала драма «Гроза», изучаемая в девятом классе. Одноименный фильм был в 1934 году создан режиссером В. Петровым, допустившим значительные отклонения от сюжета и трактовки образов Островского. Это делало фильм непригодным для учебных целей. Режиссер учебной кинохрестоматии А. Чигинский, просмотрев постановки «Грозы» в театрах Москвы и Ленинграда, снял в фильме лучших исполнителей нескольких театров. Нам кажется, что этот опыт оправдан достигнутым результатом. Школьники получили возможность проследить, как полноценное и глубокое мастерство актера помогает раскрыть идею пьесы, какими средствами создают исполнители впечатляющие образы.

Надо сказать, однако, что в учебных фильмах по литературе много недостатков, обусловленных игнорированием педагогических требований.

Каждая часть учебного фильма по литературе должна раскрывать определенный период жизни и творчества писателя. Режиссеры не всегда считаются с этим требованием: в пушкинских фильмах различные периоды жизни и творчества писателя объединены, если так можно выразиться, «по месту действия». Это затрудняет их демонстрацию на уроках. В фильме «Пушкин в Петербурге» показаны многие годы его жизни и творчества: с 1811 по 1820 и с 1827 по 1837. Для того чтобы последовательно воспроизвести события, приходится трижды перемежать демонстрацию этого фильма с показом других фильмов. Осуществить это в школе почти невозможно, так как она не имеет своих кинокопий, а получает их по одной из районной или городской фильмотеки. Необходимо приступить к перемонтажу пяти учебных фильмов по Пушкину, добавив кадры из научно-популярных картин: «Рукописи Пушкина» и «Пушкин». Расположив весь материал в хронологическом порядке, можно создать учебную кинохрестоматию «Жизнь и творчество Пушкина». Каждая ее часть будет показывать определенный период жизни и творчества поэта.

В фильме «Максим Горький» сцены из пьесы «На дне» даны разрозненно. В фильме «Поэт революции» также разъединены отрывки из поэмы «Владимир Ильич Ленин».

Иногда режиссер находится в плену у материала. Во многих учебных фильмах актерски выигрышным сценам отводится место, совершенно несоразмерное с тем, какое занимали в жизни и творчестве писателя изображаемые события. Так получилось с инсценировкой рассказа Горького «Хозяин», занявшей 210 метров в учебном фильме «Максим Горький». Режиссер, плененный блестящим мастерством М. Тарханова в роли булочника Семенова, забыл о том, какое место в творчестве писателя занимает рассказ, и превратил его в одно из главных произведений Горького.

В этом же фильме показаны не споры Сатина и Луки из пьесы «На дне», передающие основную мысль произведения, а те сцены, где В. И. Качалов исполняет роль Барона. Фильм «Максим Горький», режиссер которого оказался в плену у материала и пренебрег педагогическими задачами, искажает представление о значении некоторых произведений и образов в творчестве писателя.

Названия многих фильмов шире их содержания. В фильме «Пушкин на юге» слишком скупо снят Северный Кавказ, где Пушкин был в 1820 году, и совсем не показана его вторая поездка на юг. Нет Военно-Грузинской дороги и Тифлиса, описанных в «Путешествии в Арзрум» и стихах 1829 года. В пушкинском заповеднике почему-то пропущено село Петровское, принадлежавшее Ганнибалам. А ведь Пушкин неоднократно бывал у Петра Абрамовича Ганнибала, и пейзаж Петровского воспроизведен в описании имения Троекурова в повести «Дубровский», Пушкин в Болдине показан только осенью 1830 года. Вторая болдинская осень, 1833 года, когда создавался «Медный всадник», не нашла отражения в фильме.

В фильмах «Москва в жизни и творчестве Пушкина» и «Пушкин в Петербурге» почти все натурные съемки, даже там, где они были обязательны, заменены воспроизведением гравюр и картин. Многие важные для понимания личности и творчества поэта объекты показаны мельком.

Глядя на унылые, однообразные серые пейзажи Кавказа, Южного Крыма и Молдавии в картине

«Пушкин на юге», учащиеся не понимают, что в них восхищало Пушкина.

«Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!» — восхищенно восклицал Гоголь. А в фильме «Ранние повести Гоголя» учащиеся видят серое небо, серую степь и не понимают, чем восхищался писатель. А где Днепр, который «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои»? Где «водяные холмы», что «гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали»? А где «божественная», «очаровательная» украинская ночь? Разве кино не могло показать, как «неподвижно, вдохновенно спали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя»?

Где, как не в учебной кинохрестоматии «Драматургия Островского», показать, почему Кулигин говорит: «...пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу»?

Где, как не в фильме «По тургеневским местам, показать своеобразную прелесть природы орловщины, запечатленную в «Записках охотника», повестях и романах Тургенева? Вместо этого мы видим невыразительные диапозитивы, весьма посредственно изображающие «природу средней полосы».

«Толстой любит природу и изображает ее с таким мастерством, до которого, кажется, никто и никогда еще не возвышался... Природа не *описывается*, а *живет* у нашего великого художника». Когда Плеханов писал эти слова, искусство кино только зарождалось. А сейчас мы вправе ожидать полноценного отражения на экране толстовских пейзажей. В фильме «Лев Толстой в Ясной Поляне» мы видим посредственные фотографии, уступающие по выразительности даже тем, что делала Софья Андреевна, жена писателя, пятьдесят лет назад...

Уровень операторского мастерства в учебных фильмах по литературе значительно ниже того, которым учащихся радует художественная кинематография. Обидно видеть тусклые пейзажи учебных фильмов. Особенно умаляет их познавательную и эстетическую значимость однообразие цвета и неясность звука.

Школа ждет от работников кинематографической промышленности быстрого и эффективного решения проблемы окраски и изображения на узкой пленке.

Создатели фильмов не всегда учитывают, что кроме кино преподаватель демонстрирует в классе репродукции, фотографии, гравюры и диапозитивы. Перегрузка учебных фильмов статическими изображениями, особенно малохудожественными, сделанными наспех «заказными» рисунками, превращает некоторые из них в серии плохих диапозитивов.

Сценарий часто предусматривает включение в учебный фильм того, что показать невозможно: соответствующих документов и иллюстраций не существует. Тогда режиссер срочно заказывает художнику «на сторону» картину, изображающую указанный в сценарии сюжет. Так возникают на экране «Няня и Пушкин, слушающий сказки», «Пушкин у Бенкендорфа», «Пушкин в Большом театре», «Гоголь на допросе по делу Белоусова», «Горький и бабушка», «Горький и Федосеев» и все, что угодно фантазии заказчика. Иногда один и тот же сюжет «рисуется» дважды. Так как это делают разные художники, то и рисунки выглядят различно. Смотрят ученики «Встречу Пушкина с Николаем I» в фильмах «Москва в жизни и творчестве Пушкина» и «Пушкин в Михайловском», где все различно, и перестают верить тому, что видят.

В фильмах «Смерть поэта», «По тургеневским местам», «Пушкин в Петербурге» очень мало движения, много застывших диапозитивных кадров. Большинство из них — так называемые «заказные» рисунки, наспех набросанные посредственными художниками.

Такие рисунки нередко вызывают протест учителей, заботящихся об эстетическом воспитании учащихся. Некоторые учебные фильмы (например, «Максим Горький») испорчены обилием «заказных» рисунков. Кроме того, иногда в фильм вводятся «заказные» рисунки, а первоклассные материалы не попадают. Так в пушкинских фильмах почти не использованы превосходные по мастерству автопортреты Пушкина и сделанные им изображения современников. Грибоедов и Гоголь, Чаадаев и Пестель, Инзов и Воронцов и многие другие нарисованы рукою Пушкина на полях его рукописей. Неужели из дошедших до нас двух тысяч его рисунков нельзя было выбрать достойные воспроизведения?

Недостаточно используются в учебных фильмах фонды документальной кинематографии. В фильме «Гоголь — обличитель николаевской России» нет Собакевича — М. М. Тарханова и Чичикова — В. О. Топоркова, снятых в «Искусстве актера». В фильме «Поэт революции» отсутствуют кадры из картины «Барышня и хулиган», где без грима снимался молодой Маяковский, нет многих кадров кинохроники, запечатлевших поэта в последние годы жизни.

Использовав сделанные в 1940 году съемки памятников Киева и Новгорода, можно создать фильмы «Слово о полку Игореве» и «Русское искусство XII—XIII веков».

Необходимо показать на экране места, связанные с жизнью и деятельностью М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Н. Г. Чернышевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького.

Использовав неисчерпаемый фонд документальной кинематографии, мы введем в школу живых писателей. В класс уже вошли Лев Толстой, Максим Горь-

кий, Владимир Маяковский. Есть кинокадры, запечатлевшие А. Толстого, А. Серафимовича, А. Фадеева, М. Пришвина, Н. Островского, Джамбула. Засняв места, связанные с деятельностью этих писателей и смонтировав их с имеющимися кадрами, можно создать короткометражные фильмы, годные для демонстрации в школе.

Монтаж кадров кинохроники 1909—1910 годов поможет воспроизвести день Льва Толстого. Кинохроника покажет близость Максима Горького к народу, его встречи с друзьями по баррикадам первой русской революции, рабочими Трехгорной мануфактуры, его поездки по Волге, на Днепрострой, в трудовую коммуну ОГПУ, на Балтийский судоремонтный завод.

Иногда на уроке целесообразно показать отдельные эпизоды: выступление Горького на Первом Всесоюзном съезде писателей или чтение им речи, обращенной к Амстердамскому антивоенному конгрессу; выступление Маяковского перед красноармейцами; беседу Николая Островского с комсомольцами; Михаила Пришвина на охоте; Шолохова, Фадеева и Эренбурга на фронтах Отечественной войны.

Из научно-популярных фильмов «А. П. Чехов» и «Записные книжки А. П. Чехова» можно смонтировать хрестоматию воспоминаний о писателе: М. П. Чехова показывает кабинет брата в ялтинском доме и говорит о том, как он работал; О. Л. Книппер-Чехова рассказывает о первом спектакле «Чайки», участницей которого она была; устроитель знаменитых «сред» писатель Телешев вспоминает о своих последних встречах с Чеховым.

Разумеется, нельзя ограничиваться использованием только снятого материала. Наоборот, необходимо как можно скорее снять всех, кто мог бы поделиться воспоминаниями об ушедших писателях. Много интересного о Льве Николаевиче Толстом могут рассказать его бывшие секретари — В. Булгаков и Н. Гусев и близкий к Толстому в последние годы его жизни А. Гольденвейзер. Как оживили бы уроки воспоминания Е. Пешковой и писателей старшего поколения — Ф. Гладкова, К. Федина, Л. Леонова, С. Маршака, Вс. Иванова об Алексее Максимовиче Горьком!

Живы друзья и близкие В. Маяковского, Н. Островского, А. Фадеева. Пока не поздно, надо записать их воспоминания.

«Школфильму» следует создать учебные картины о великом украинском поэте Тарасе Шевченко, о латышском поэте и революционере Я. Райнисе, о славном акыне Казахстана Джамбуле.

Чтение художественного текста с экрана должно служить образцом для учащихся. Следует использовать хранящиеся в фондах Радиокомитета и Всероссийского театрального общества звукозаписи мастеров художественного слова В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, В. Н. Яхонтова. Они покажут, как надо читать художественные произведения. Нужны короткометражные фильмы: «Монолог Чацкого», «Стихи о советском паспорте», «Читает В. Яхонтов» и т. п.

Пусть прочтут с экрана свои произведения крупнейшие писатели страны.

Не всегда безукоризненны в учебных фильмах дикторские тексты: лексика их засорена словами, непонятными учащимся, стиль суховат. В дикторском тексте должны больше звучать слова писателя, о творчестве которого рассказывает фильм, слова Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Совершенно недопустим произвольный монтаж художественного текста с изъятием отдельных строк, как это сделано в фильме «Пушкин в Петербурге».

Преподавание литературы немыслимо без ознакомления учащихся с памятниками других искусств. Надо перепечатать на узкой пленке фильмы «Останкино», «Архангельское», «Подмосковные усадьбы» и снять отдельно Мураново и Абрамцево. Из многочисленных фильмов о художниках школе надо дать самые удачные, которые учителя уже используют там, где могут их показать: «Художник Федотов», «И. Н. Крамской», «Виктор Васнецов», «Живопись Репина», «Третьяковская галлерея».

Следует подумать о создании учебных фильмов по теории литературы. Ведь с помощью мультипликации можно создать короткометражный фильм «Онегинская строфа», который за десять минут убедительно покажет то, что иногда учитель не может сделать понятным в течение целого урока.

Появление учебных фильмов по литературе ставит новые вопросы перед методикой. Что чему должно предшествовать: рассказ учителя или демонстрация фильма? Какое место займет учебный фильм среди других наглядных пособий? Когда лучше — при изучении нового материала или при повторении — показывать в классе фильм? Следует ли демонстрировать фильм полностью, или целесообразнее показывать его по частям? Как должны готовиться к киноуроку учитель и ученики? Как использовать кинокартины во внеклассной работе?

Чтобы ответить на эти вопросы, методисты должны изучить и обобщить опыт, накопленный в этой области учителями и школами страны.

Министерства просвещения и культуры и Академия педагогических наук должны разработать и осуществить план иллюстрирования курса литературы в средней школе средствами кино.

С. ГУРЕВИЧ,
учитель 174-й школы г. Москвы.

РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

Редакция журнала познакомила меня с письмом С. А. Гуревича, которое затрагивает ряд важных вопросов. Читая его, я невольно вспомнил некоторые эпизоды из истории создания первых литературоведческих фильмов.

Кинокартина «Рукописи Пушкина» была сделана ровно двадцать лет тому назад, к столетнему юбилею со дня смерти великого поэта (10 февраля 1937 года). Вот каким образом она появилась на свет.

К работе по организации Всесоюзной Пушкинской выставки был привлечен широкий круг ученых, литераторов и работников всех видов искусства, в том числе и автор этих строк. Там я и встретился с замечательным пушкинистом и талантливым текстологом Сергеем Михайловичем Бонди. Сергей Михайлович готовил для экспозиции рукописи поэта и так интересно, так вдохновенно рассказывал о них, что казалось, он сам, своими глазами видел, как Пушкин трудился над своими произведениями.

Черновики, перемаранные и перечеркнутые, отражали почти все стадии работы поэта. И Бонди, прочитав и расшифровав все перечеркнутые и недописанные слова и строчки, как бы развертывал перед слушателем эти рукописи во времени — в процессе их написания, чего, конечно, не могли сделать никакие транскрипции и текстологические таблицы.

У меня мелькнула мысль: а что если весь процесс работы поэта, запечатленный в черновой рукописи, повторить перед киноаппаратом — буква за буквой, строка за строкой?..

Бонди мгновенно принял мысль. И в тот же вечер мы начали писать сценарий. Работали увлеченно и быстро, хотелось сделать фильм к открытию выставки.

Времени оставалось немного.

Наконец сценарий был закончен, одобрен членами юбилейного комитета; попытка воссоздать творческий процесс — о показе которого никакими средствами, кроме кино, нельзя было и мечтать — была признана удачной.

Но тут-то и начались мытарства: ни одна студия — ни хроникальная, ни научно-популярная, ни мультипликационная, ни художественная — не хотела делать фильм по нашему сценарию. Начальники и редакторы сценарных отделов на сценарий смотрели с недоумением, а на меня — с плохо скрываемым сожалением, как на человека, внезапно потерявшего способность думать и действовать нормально.

— Вы поймите,— говорили редакторы,— что, во-первых, то, что вы написали, кинематограф снять не может, потому что там снимать нечего. А во-вторых, там нет действия, нет ки-не-ма-то-гра-фа! Может быть, вам обратиться в издательство; может быть, в книжке или в специальном журнале это и будет интересно.

Времени оставалось совсем немного.

Мы решили действовать без киностудий и снимать картину за свой страх и риск.

Всеми правдами и неправдами достали через дирекцию Пушкинской выставки пленку, пригласили оператора со своей съемочной камерой, художника-мультипликатора, осветителей...

И через десять дней фильм был закончен. Проявляли, печатали и озвучивали мы его по ночам в киностудии «Межрабпомфильм» с негласного разрешения директора студии.

Но показать его в Большом театре на торжественном заседании, посвященном столетию со дня смерти Пушкина, нам не удалось.

Премьера состоялась несколькими днями позже, во время празднества по случаю открытия Всесоюзной Пушкинской выставки.

Успех превзошел все наши ожидания. О фильме заговорили, в газетах появились рецензии; на следующий день фильм демонстрировался для посетителей Пушкинской выставки, и представители кинематографического главка, где столь скептически был оценен наш замысел, решили выпустить «Рукописи Пушкина» в кинотеатры, на общесоюзный экран.

Так родился фильм, в котором самая сложная, самая специальная и, пожалуй, самая, если можно так выразиться, научная область литературоведения становилась доступной и интересной для широких кругов зрителей.

Почти одновременно с «Рукописями Пушкина» ленинградский режиссер В. Н. Николаи закончил первый фильм, посвященный изобразительному искусству, — «Третьяковская галлерея», в котором необыкновенно точно и остроумно подобранное музыкальное сопровождение (композитор В. Дешевов) как бы комментировало картины. Режиссер талантливо и своеобразно включил в фильм живых людей: посетители Третьяковской галлереи не просто заполняли зал, а несли, так сказать, комментаторскую нагрузку. Так, например, перед картиной Пукирева «Неравный брак» появлялась юная пара. Тонкая, еле заметная гамма впечатлений от картины пробе-

гает по их лицам, и через мгновение они, озаренные счастьем своей свободной любви, смешиваются с толпой. И таких режиссерских находок было много.

Открывались огромные просторы для создания особого жанра литературоведческих и искусствоведческих картин. Можно было мечтать о фильмах, в которых было бы рассказано, как Глинка сочинял свою симфоническую фантазию «Камаринская», как Чайковский работал над «Пиковой дамой» или как Александр Иванов в течение всей жизни создавал свою знаменитую картину «Явление Христа народу».

Такие фильмы были бы не только интересны, но и в высшей степени полезны. Они показали бы, что дело не только в таланте, что творчество великих мастеров — это прежде всего упорный и напряженный труд, труд-подвиг. Они научили бы нашу советскую молодежь глубже понимать классические произведения искусства, научили бы слушать и понимать серьезную музыку.

Опыт «Рукописей Пушкина» первым воспринял режиссер Б. Альтшулер, который вместе с профессором Н. Л. Бродским ввел в фильм, посвященный Лермонтову («Смерть поэта»), текстологический анализ нескольких строк из стихотворения «Смерть поэта». В этом же фильме авторы впервые использовали другую возможность кинематографа — «живые мемуары». Правда, зафиксированная на пленку дальняя родственница М. Ю. Лермонтова — Е. А. Шан-Гирей — не была современницей поэта и рассказывала о нем «из третьих уст» и не совсем достоверно, но тем не менее включение в литературоведческий фильм «живых мемуаров» — факт сам по себе значительный и очень интересный.

Вскоре в фильм «Чайковский» сценарист С. Тайц и режиссер Я. Миримов ввели очень интересные воспоминания Игоря Эммануиловича Грабаря о встрече с великим композитором.

Такого рода живые воспоминания обладают гораздо большей силой эмоционального воздействия, чем напечатанные в книге; на экране возникает особая интимность непосредственного общения с собеседником, достоверность живого «свидетельского показания» сближает зрителя с писателем, поэтом, композитором, о котором идет речь.

Этот прием расширял возможности жанра и в дальнейшем нашел широкое развитие в литературоведческих и искусствоведческих фильмах.

Так постепенно устанавливался и окреп жанр, накапливался коллективный опыт, который позволил С. Тайцу и мне в 1939 году приступить к очень серьезной работе — большому, полнометражному сценарию «Работа над спектаклем в Московском Художественном театре». Сценарий строился на материалах репетиционной работы Вл. И. Немировича-Данченко и актеров Московского Художественного театра над пьесой А. П. Чехова «Три сестры».

Работа над сценарием велась при непосредственном участии Вл. И. Немировича-Данченко и В. Г. Сахновского, хорошо понимавших всю сложность будущего фильма.

Фильм этот должен был шаг за шагом осветить процесс работы по созданию спектакля, от первой беседы режиссера-постановщика, от чтения пьесы за столом, от первых репетиций — до премьеры спектакля. Трудоемкая и увлекательная работа над сценарием была закончена перед самой войной. Война помешала его постановке.

Чтобы дать представление об этом неосуществленном фильме, я позволю себе привести несколько слов из высказывания о сценарии народного артиста РСФСР В. Г. Сахновского:

«...Этот сценарий, как основа научного фильма, дает крепкое основание для науки о режиссерском искусстве... Все споры о том, что такое интуиция в процессе создания образа спектакля, интуиция режиссера,— после просмотра такого фильма прекратятся. На ряде примеров, очень верно выбранных из репетиций «Трех сестер» в МХАТ, авторы сценария вскрыли, что такое метод создания образа путем работы художника-актера, идущего от себя, что такое искание верного самочувствия, каким образом в режиссерском куске устанавливается «зерно куска»... В рассматриваемом сценарии удалось найти прием, которым показано, что́ такое способ наведения актера режиссером на нужное ему состояние или переживание или каков прием работы режиссера, когда он литературное содержание произведения переводит в сценическое действие...».

Война надолго прервала работу над литературоведческими и искусствоведческими фильмами. И только в конце 1944 года удалось приступить к работе над фильмом «Как работал Маяковский», задуманным мною еще до войны.

Вместе с В. А. Катаняном, биографом и составителем летописи жизни и творчества В. В. Маяковского, мы разработали сценарий, принципиально отличный от «Рукописей Пушкина». Маяковский проводил всю черновую работу над стихом в голове и заносил на бумагу уже готовые строчки. Но в замечательной статье «Как делать стихи» Владимир Владимирович подробно разбирает все стадии своей поэтической работы. Эта статья и была нами положена в основу сценария; переведенная на язык кино, она занимала центральную часть фильма. Частично мы ввели и текстологический анализ заметок в записных книжках.

Фильм был поставлен режиссерами В. Моргенштерном и Ф. Тяпкиным. Но... «Но» пришло с совершенно неожиданной стороны.

Как известно, Маяковский рассказывает о своей работе на примере стихотворения «Сергею Есенину»; поэт этот долгие годы не издавался. Озвучивал фильм замечательнейший чтец нашего времени Владимир Яхонтов. Это была его последняя запись перед трагической гибелью, последовавшей, как известно, на почве тяжелого психического заболевания. Сочетание этих трех имен испугало некоторых редакторов с Гнездниковского переулка, и они поспешили исключить из фильма всю главную часть, посвященную собственно теме «Как работал Маяковский». Поэтому фильм вышел на экраны в значительной степени обессмысленным.

Мне кажется, что наступила пора «реабилитировать» фильм, восстановив в нем центральную часть; переведенный на узкую пленку, он, возможно, понадобится и школе.

На пути дальнейшего развития жанра открытие «новых земель» не то чтобы прекратилось, а приостановилось: осваивалось и совершенствовалось найденное, укреплялись позиции. Жанр стал занимать прочное место в советском киноискусстве. Этому прежде всего способствовали великолепные работы режиссера С. Бубрика «Максим Горький», «Чехов», «Лев Толстой», выпущенные Центральной студией кинохроники; большие полнометражные ленты «Мастера сцены», «Искусство актера» (реж. В. Юренев), «Малый театр и его мастера» (реж. А. Разумный), выпущенные Московской студией научно-популярных фильмов; серия учебных фильмов по литературе, выпущенная Ленинградской студией.

Несколько особняком, как вехи, напоминающие о чистоте жанра, стоят два научно-популярных фильма: «Рукописи Л. Н. Толстого» (реж. Н. Руднев) и «Записные книжки Чехова» (реж. М. Клигман).

Оба фильма вводят зрителей в творческую лабораторию писателя. Но если многочисленные черновые варианты рукописей Л. Н. Толстого позволили создателям фильма показать, как совершается чудо превращения неясного замысла в глубокое по мысли и художественно законченное произведение, то с Чеховым дело обстояло сложнее. Чехов, как известно, уничтожал свои рукописи (случайно сохранилось только несколько рукописей, в том числе одна черновая — «Невеста»); но зато в распоряжении авторов фильма были записные книжки писателя, которые отражают первоначальную стадию его работы. Сюда он заносил и названия будущих произведений, и сюжеты, и смешную фамилию, и готовую фразу.

В фильме удалось показать, какое место нашли эти творческие заготовки в готовых произведениях, как видоизменялся и развивался сюжет, лаконично набросанный в записной книжке. О том, как работал Чехов, в фильме рассказывают О. Л. Книппер-Чехова и М. П. Чехова («живые мемуары»).

Но в развитии жанра были не только находки — бывали и жестокие промахи.

Я не знаю, когда и кому, какому цинику пришла в голову мысль заменить в литературоведческом фильме живую сцену, драматический эпизод статической картиной. Может быть, это было сделано из протеста против запрещения снимать в научно-популярных картинах актеров (во время оно существовал и такой запрет); может быть, по нерадивости или из-за отсутствия по смете средств на актеров и декорации; может быть, от профессионального бессилия, но, так или иначе, в кинематографе, имя которому — движение, родился неподвижный кадр.

И вот вместо необозримых просторов и бесконечных русских дорог, по которым так много скитались писатели-классики и герои их произведений, в фильмах стала появляться одна и та же кибитка с крытым верхом (не видно, кто едет), запряженная тройкой лошадей. В этой-то кибитке по мере надобности подразумевается то Пушкин, то Гоголь, то Лермонтов, то Мария Волконская, едущая к мужу в Сибирь, а порой там помещался и Чичиков вкупе с Петрушкой и Селифаном.

Из фильма в фильм бродят гравюры с шлагбаумами, полосатыми будками и будочниками, олицетворяющими реакционное начало царской России.

Часто вы видите на экране знаменитую картину В. Маковского «Вечеринка», но в одном фильме диктор уверяет вас, что это — собрание революционно настроенной молодежи в булочной Деренкова, куда вот-вот придет молодой Алеша Пешков; в другом фильме эту же картину выдают за тайную студенческую сходку перед событиями 1905 года.

Без гравюр Зимнего дворца, Петропавловской крепости и акварели под названием «Канцелярия III Отделения», на которой два молодых человека мирно играют в шахматы, не обходился почти ни один литературоведческий фильм.

Вместо живых героев бессмертной гоголевской поэмы перед нами мелькают приевшиеся рисунки Боклевского; вместо актера — Скупого рыцаря — плохо сделанные рисунки, подсвеченные «для реальности» люминесцентной краской.

И все это настолько въелось и стало таким привычным, что, кажется, иначе и быть не может. Конечно, вместо того чтобы поставить сцену, пригласить актеров, построить декорацию, выдержанную в стиле эпохи,— куда легче сунуть под аппарат апробированную картинку и постараться «оживить» ее наездами и отъездами или самыми замысловатыми панорамами по ней в зависимости от количества текста, которому положено тут прозвучать.

Многие режиссеры достигли поистине виртуозности в манипуляциях с картинками. Есть случаи,

когда фильм в две, три и даже четыре части построен целиком на картинках.

Первыми объявили решительную войну «стоп-кадру» режиссеры Н. Береснев (в фильме «Горький»), М. Клигман (в фильме «Записные книжки Чехова»), Б. Шрейбер («Гоголь — обличитель николаевской России») и А. Чигинский («Драматургия Островского»). И в последнем фильме была достигнута почти полная победа.

Но сила привычки и вера в непогрешимость «стоп-кадра» еще настолько велика, настолько еще жива в сознании, что — страшно сказать — в конце 1956 года комиссия по литературе при Ученом совете Министерства просвещения заставила режиссера А. Чигинского коренным образом переделать сценарий о творчестве Лермонтова, переведя его из актерского, игрового плана в «стоп-кадровый».

Это основной порок нового жанра, с которым, видимо, придется еще долгое время вести ожесточенную борьбу.

Второй порок — это тематическая перегрузка фильма, стремление включить в каждый фильм «все» о данном писателе или композиторе. Такой нагрузки не выдерживают даже и многометражные биографические фильмы. Сценаристы и режиссеры должны ограничивать каждую тему, чтобы иметь возможность глубже ее раскрыть. Стремление объять необъятное приводит к поверхностному скольжению по теме. Фильм перестает быть интересным для зрителя и теряет свою образовательную ценность.

В своем письме С. Гуревич отмечает серьезные недостатки в заказных литературоведческих фильмах.

Он справедливо упрекает кинематографистов в злоупотреблении статическим материалом; он говорит и о плохо снятых пейзажах, в которых природа, воспетая Гоголем и Толстым, на экране выглядит скучной и серой.

Но во многих недостатках виноваты не только творческие работники. Беда «заказных» учебных фильмов в том, что это фильмы-пасынки, или, вернее, бедные родственники научно-популярных картин. Средства, отпускаемые студиям на производство таких фильмов, почему-то крайне ограниченны. Они вдвое меньше тех сумм, которые отпускаются на рядовой научно-популярный фильм. Поэтому киностудия не может пригласить первоклассных актеров для исполнения ролей во фрагментах из произведений классиков и для прочтения стихотворных и прозаических текстов; не может вывезти актеров на натуру или отправить лишний раз экспедицию хотя бы для съемки тех самых картин природы, о которых говорит С. Гуревич.

А ведь учебные фильмы делаются, как показал опыт, на долгие годы и служат благороднейшей задаче — воспитанию подрастающего поколения. И надо, чтобы и Министерство просвещения и Министерство культуры приравняли расходы по производству заказных картин по литературе к сметам научно-популярных фильмов.

Я до сих пор не упомянул ни единым словом о большой серии цветных искусствоведческих фильмов, посвященных живописи. По правде говоря, я не знаю, можно ли считать их искусствоведческими и можно ли считать их фильмами.

Прежде всего о цвете. Мы привыкли различать понятия слуха вообще и слуха музыкального. Так же следует разделять зрение вообще и зрение художественное, чуткое к цветовой гамме, к цветовому диссонансу.

Вы, наверное, не раз замечали, как любители живописи, и зрелые и юные, в киосках и магазинах тщательно отбирают репродукции с наиболее точным воспроизведением цвета подлинника или как бережно они хранят удавшиеся репродукции из «Огонька». Если же цвет не удался, то они предпочитают монохромную репродукцию любимого произведения, где неудачный цвет не дерет глаза — вещь не фальшивит, а о цвете можно вспомнить так же, как мы вспоминаем мелодию.

А цвет в кинематографе еще далек от идеала; цвет оригинала он передает куда хуже, чем литография. Но это еще полбеды. Настоящая беда наступает через некоторое время, когда фильм выцветает от лучей проектора и от времени и в таком виде бродит по периферии. И, когда в поездках встречаешься с такими рыже-голубыми призраками великих произведений живописи, становится стыдно слушать диктора, который говорит о богатом колорите художника.

Предположим, что проблема точного и долговечного цвета решена. Но и в этом случае стоило ли тратить многие тысячи метров цветной пленки? Ведь сделаны фильмы-монографии о русских и иностранных художниках, большие фильмы о разных музеях — об Эрмитаже, о Третьяковской галлерее, о Русском музее, о Дрезденской галлерее; о национальных живописных школах — голландской, немецкой, французской...

И ни в одном из них, кроме фильма о Сикстинской мадонне (реж. Я. Миримов), не использованы возможности кино по существу. А можно было бы их использовать, если бы фильмы строились по принципу анализа творчества художника или истории становления темы. Думается, что почти все фильмы о живописи можно без всякого ущерба перевести на честные «стоп-кадры» — на диафильм, а дикторский текст напечатать брошюрой. Это было бы во много раз дешевле, портативнее и удобнее для зрителя: в таких диафильмах можно рассматривать кадр столь-

ко времени, сколько хочется, а не сколько запланировано режиссером.

Однажды на просмотр трех фильмов, посвящённых трем великим художникам, один из авторов привел своего сына-третьеклассника, мальчика воспитанного и скромного. Тот терпеливо просмотрел все три фильма, а потом робко обратился к отцу: «Папа, а кино будет?»

Да, к сожалению, «кино» в этих фильмах действительно еще не появилось.

Продумывая весь путь, который прошел жанр, родившийся 20 лет назад, понимаешь, что сделано не так уж мало.

Проложены новые пути развития научно-популярной кинематографии.

Новый своеобразный жанр — литературоведческого и искусствоведческого фильма — нашел свои выразительные средства и особенности, только ему присущие.

Фильмы этого жанра прошли суровую проверку временем — 10—20 лет — и оказались намного долговечнее прочих; во-первых, потому, что в основе их лежит история и анализ непреходящих культурных ценностей; во-вторых, потому, что таким же непреходящим и ответственным является дело, которому они служат,— дело просвещения и эстетического воспитания.

Некоторые компоненты этих фильмов с течением времени будут приобретать все бóльшую и бóльшую ценность. Это прежде всего живые мемуары. Все драгоценнее будут становиться также кадры, в которых запечатлено искусство великих актеров пока еще недавнего прошлого.

Задача сделать бессмертным искусство выдающихся мастеров театра впервые в мире, впервые в истории искусства решена советским кинематографом.

Не продолжать эту работу нельзя; нам не простят потомки, если мы не сохраним живой облик наших великих современников и их искусство.

Очень хорошо, что в фильме-балете «Ромео и Джульетта» запечатлено искусство Галины Улановой. Очень хорошо, что Уланова будет сниматься в фильме «Жизель». Но этого мало. Кинематограф может показать, как работает величайшая балерина нашего времени, как она совершенствует мастерство, добивается создания ярких реалистических образов в балете. Такая картина была бы ценным вкладом в науку о балете. Разве не будет чудом, если Галина Уланова с экрана передаст свой творческий опыт балеринам будущего, которые придут в балетные училища через 20—25 лет?

Заслуживает серьезного внимания мысль С. Гуревича о том, чтобы немедленно были зафиксированы на кинопленке воспоминания об Л. Толстом, Н. Островском, А. Фадееве, М. Горьком, В. Маяковском. С моей точки зрения, этот список следовало бы дополнить. Необходимо сейчас же записать и заснять, как работают крупнейшие писатели и композиторы нашего времени — М. Шолохов, К. Федин, Л. Леонов, Д. Шостакович, А. Хачатурян. Они сами расскажут с экрана о своих методах работы.

Такие фильмы будут ценны и в наше время и в будущем.

Богат возможностями прием воссоздания творческого процесса средствами мультипликации. В отношении литературных произведений этот прием широко разработан и проверен практикой. Но он может быть перенесен и на музыковедческий фильм, где так же на основании черновых набросков композитора, поправок и переделок можно проследить процесс творческой работы. В некоторых случаях это может быть применено и к изобразительным искусствам, когда в распоряжении авторов имеется богатый материал эскизов и набросков, позволяющий восстановить процесс работы художника.

Это еще не тронутые в кинематографии области. Возможности жанра, как мы видим, далеко не исчерпаны.

СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРСКИЙ

ПРЕДЛОЖЕНИЕ ПРИНЯТО

Я прочитал в № 4 журнала «Искусство кино» письмо заслуженного мастера спорта М. Ануфрикова, предлагающего снять большой фильм о советских альпинистах, покорителях Ушбы — одной из самых труднодоступных вершин Кавказа, а также письма поэта Николая Тихонова и кинорежиссера В. Шнейдерова, выступающих в поддержку этого предложения.

Сообщаю читателям журнала, что Московской студии научно-популярных фильмов дано задание снять такую картину о советских альпинистах летом 1957 года.

Р. БАХРАХ

Заместитель начальника Управления по производству документальных и научно-популярных фильмов.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

23 МАЯ 1937

Двадцать лет назад вышел на экраны фильм «Возвращение Максима»— вторая часть трилогии о Максиме, произведения, сохранившего и в наши дни всю силу своего могучего художественного воздействия на зрителей.

Трилогия о Максиме — одно из тех выдающихся произведений советского киноискусства 30-х годов, которые с огромной убедительностью показали, какие широкие творческие возможности открывает перед деятелями искусства метод социалистического реализма. Подлинное новаторство в разработке художественных средств киноискусства, неповторимое своеобразие авторского видения действительности отличают это произведение. И приходится пожалеть, что опыт трилогии о Максиме, новаторское ее значение в киноискусстве не оценены полностью и в настоящее время.

История революции, борьба Коммунистической партии за победу социализма в нашей стране вдохновили многих мастеров кино на создание их лучших произведений. Нелепо было бы пытаться расставить эти произведения «по ранжиру». Но нужно и важно определить тот особенный вклад, который каждое из них внесло в развитие киноискусства.

Мы, вероятно, не ошибемся, если скажем, что по эпической широте изображения жизни, многоплановости картин революционной борьбы, многообразию человеческих судеб, через которые Г. Козинцев и Л. Трауберг раскрыли свой замысел, их трилогия имеет мало равных в киноискусстве.

Множество человеческих биографий открывает зрителям трилогия. Среди ее героев — рядовые питерские рабочие и профессиональные революционеры-большевики, а также реакционные политиканы— от вожаков черной сотни, респектабельных кадетских лидеров и эсеровских «вождей» до таких функционеров контрреволюции, как Дымба. Но в центре фильма образы рабочих-большевиков: Максима, Наташи, Поливанова, Мищенко, Ерофеева, Тураева и других передовых представителей рабочего класса, людей, вынесших на своих плечах всю тяжесть борьбы с самодержавием и заложивших основы первого рабочего государства. Как своеобразна индивидуальность каждого из этих героев фильма! И не случайно, что образ центрального героя — Максима, начинающего свой путь наивным рабочим пареньком со стихийным стремлением к справедливости и вырастающего в закаленного большевика, обрел жизнь и за пределами трилогии,— появился в «Великом гражданине», а затем и в одном из первых фильмов Отечественной войны. Это могло случиться только потому, что этот образ, созданный Б. Чирковым, стал подлинно народным, остался жить в сознании советских людей, вдохновляя их своей революционной страстью и веселым мужеством.

Богатство образных характеристик героев фильма неразрывно связано с исторической конкретностью той среды, в которой они живут и действуют. Дореволюционный завод, рабочая окраина, трактир, Таврический дворец, где заседает Государственная Дума, баррикады, типография большевистской газеты, шовинистическая демонстрация буржуазии — во всем этом передан неповторимый колорит эпохи, общественного и частного быта разных слоев русского общества 1907—1917 годов. И в изобразительных характеристиках людей и среды, созданных оператором А. Москвиным, сказываются тот же историзм, та же правдивость подлинно реалистического творчества и то же партийное отношение к действительности, которые отличают сценарный и режиссерский замысел и игру актеров.

Козинцев, Трауберг и Москвин отдали трилогии о Максиме более шести лет творческого труда. Глубокое проникновение в исторический материал и страстная увлеченность темой привели их к зрелому реалистическому мастерству.

Трилогия о Максиме положила начало новому для киноискусства жанру исторического романа с его свободной многоплановой композицией, с его широким разворотом событий и многообразием человеческих судеб.

С. Г.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»



МАЙ 1927

30 мая 1927 г. в Государственном техникуме кинематографии (ныне Всесоюзный государственный институт кинематографии) состоялось торжественное вручение дипломов первой группе выпускников, получивших специальное кинематографическое образование. Среди них было 16 кинорежиссеров, 30 актеров, 19 операторов, 8 лаборантов. В их числе — режиссеры А. Гендельштейн, Т. Лукашевич, В. Немоляев, А. Файнциммер; актеры А. Войцик, Г. Кравченко; операторы Л. Косматов, Г. Кабалов, Р. Мульвидсон, С. Файман, В. Симбирцев; специалисты в области кинотехники М. Варгафтик, Я. Цукерман; работающие ныне в институте А. Головня, Г. Широков, В. Юнаковский, Я. Толчан и другие. С тех пор техникум, а затем институт выпустил более полутора тысяч специалистов самых разнообразных профессий: режиссеров и сценаристов, операторов и киноведов, актеров, художников, экономистов.

Как не похож нынешний Институт кинематографии, насчитывающий около 40 учебных аудиторий, 15 научных кабинетов, несколько просмотровых залов и съемочных павильонов, на то небольшое помещение на Неглинной улице, куда пришли в 1922—23 годах первые его студенты!

Вот что рассказывает о своих студенческих годах один из первых выпускников, ныне доцент института Г. Широков:

«Мы начинали свой творческий путь в кино в очень трудные для всей страны годы,— когда восстанавливалось разрушенное войной хозяйство. Не было ни отечественной пленки, ни аппаратуры. На площадке мы ставили много интересных работ. Но лишь дипломные работы снимались на кинопленке. Дипломный этюд, снятый на 300 метрах драгоценной пленки, явился моей первой съемочной работой.

В то время только складывалась наука о кино. Первые шаги делала кинематографическая педагогика. Л. Кулешов работал над поисками киноязыка. В. Ильин экспериментировал в области актерского поведения, выразительности человеческого тела. И. Боханов вел плодотворные опыты по обогащению выразительной культуры кинокадра. Разрабатывались вопросы истории и теории кино В. Туркиным, Ф. Шипулинским, Н. Тарабукиным. Это были годы творческих поисков и экспериментов. Я с чувством огромной благодарности вспоминаю моих первых учителей, которые много сделали для того, чтобы огонь живого творчества не угасал у молодых кинематографистов».

ПАМЯТИ ЕВГЕНИЯ ЧЕРВЯКОВА

Пятнадцать лет тому назад, защищая подступы к Ленинграду, погиб командир партизанского отряда, кинорежиссер Евгений Червяков. В первые же недели войны вступил он в ряды народного ополчения, а позднее перешел в партизанский отряд. Испытания военных лет показали, что Червяков-патриот неотделим от Червякова-художника.

С живым интересом отнеслись кинематографисты столицы к вечеру памяти Е. Червякова, состоявшемуся в Московском Доме кино.

Вечер открыл Алексей Каплер. Затем с докладом о творчестве Е. Червякова выступил кандидат искусствоведения С. Гинзбург.

Докладчик охарактеризовал Е. Червякова как последовательного сторонника реалистического направления в советском кино.

Окончив Государственный институт кинематографии, Е. Червяков работал ассистентом режиссера и актером. В фильме В. Гардина «Поэт и царь» (1927 г.) он снимался в роли Пушкина. В этом же фильме им поставлен ряд крупных эпизодов.

Перейдя к самостоятельной режиссерской работе, Е. Червяков целиком посвятил свое творчество современной теме.

Фильм Е. Червякова «Девушка с далекой реки» (1928 г.) по сценарию Г. Александрова был лирической киноповестью о судьбе простого советского человека. В картине привлекали правдивость психологических зарисовок, большая жизненная достоверность.

Разработку этой же темы Е. Червяков продолжил в фильме «Мой сын» (1928 г.). В немом кино Е. Червяков поставил также фильм «Золотой клюв» (1929 г.) по повести А. Караваевой и участвовал как режиссер в совместной советско-германской постановке картины «Города и годы» (1930 г.) по известному произведению К. Федина.

Наиболее глубоко и полно раскрылось дарование Е. Червякова в звуковом фильме «Заключенные» (1936 г.) по сценарию Н. Погодина. Эта талантливая и зрелая работа выдержала испытание временем и до сих пор смотрится с неослабевающим интересом.

В 1938 и 1939 гг. Е. Червяков поставил фильмы «Честь» и «Станица дальняя», а в первые месяцы войны — киноновеллу «У старой няни».

Своими воспоминаниями о талантливом деятеле советского киноискусства поделились на вечере в Доме кино Л. Трауберг, С. Юткевич, С. Герасимов.

Все выступавшие высказывали пожелание, чтобы творчество Евгения Червякова нашло достойное отражение в истории кинематографии.

Фильмография

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Екатерина Воронина», 10 ч., цветной.

Автор сценария А. Рыбаков; режиссер-постановщик И. Анненский; оператор Иг. Шатров; композитор Л. Шварц; звукооператор С. Юрцев; текст песен Е. Долматовского; художник В. Богомолов; режиссер К. Альперова.

В ролях: Екатерина Воронина — Л. Хитяева; Воронин — С. Бобров; бабушка — В. Пашенная; Лепиев — Н. Малишевский; Ирина — А. Шприник; Мостовой — В. Медведев; Сутырин — М. Ульянов; Дуся Ошуркова — Н. Мордюкова; Евгений Самойлович — А. Сашин-Никольский; Женя Кулагин — Ю. Пузырев; Соня — М. Лифанова; Николай — Ю. Киреев; Клара — Е. Кудрявцева; Малахов — О. Туманов; Елисеев — А. Пелевин; Максим Петрович — И. Кузнецов. В эпизодах: В. Беляева, И. Василенко, М. Гаврилко, И. Мурзаева, Н. Позднякова, Т. Панкова, К. Пугачева, А. Хадурский, Н. Хрящиков и другие.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Искатели» (по мотивам одноименного романа Д. Гранина), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Гранин, Л. Жежеленко; режиссер-постановщик М. Шапиро; оператор С. Иванов; художник В. Волин; режиссер А. Абрамов; композитор Н. Червинский; звукооператор А. Шаргородский.

В ролях: Андрей Лобанов — Е. Матвеев; Виктор Потапенко — И. Горбачев; Марина — М. Юрьева; Рита — М. Блинова; Н. Мамаева, Д. Волосов, И. Екатерининский, Е. Копелян, В. Косарев, Г. Самойлов, А. Соколов, Г. Флоринский, А. Ходурский, В. Чекмарев. В эпизодах: К. Гурецкая, Н. Ольхина, М. Черепанова, В. Аракелов, С. Крылов, М. Ладыгин.

•

«Дон-Кихот» (по роману Сервантеса), широкоэкранный, 11 ч., цветной.

Автор сценария Е. Шварц; постановка Г. Козинцева; операторы: А. Москвин, А. Дудко; художники: Е. Еней (декорации), И. Альтман (костюмы и грим); режиссер В. Чеботарев; композитор К. Караев; звукооператор И. Волк.

В ролях: Дон-Кихот — Н. Черкасов; Санчо Панса — Ю. Толубеев; экономка — С. Бирман; племянница — С. Григорьева; священник — В. Максимов; цирюльник — В. Колпаков; Альдонса — Л. Касьянова; Альтисидора — Т. Агамирова; Карраско — Г. Вишин; герцог — Б. Фрейндлих; герцогиня — Л. Вертинская; Мариторнес — Г. Волчек; крестьянка — О. Викланд; пастух — А. Вениаминов; Андрес — С. Цомаев. В эпизодах: В. Васильев, Н. Анисимова, С. Баталова, И. Вельский, В. Ковель, М. Королев, Ж. Лецкий, Г. Малышев, Г. Осипенко, В. Осипов, А. Розанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Путешествие в молодость», 9 ч.

Автор сценария А. Филимонов; постановка: Вл. Крайниченко, Гр. Липшица; операторы: В. Филиппов, В. Ильенко, В. Орлянкин; режиссер С. Грабин; художник Ф. Вакериса-Гальдос; звукооператор С. Сергиенко; композиторы: Н. Богословский, О. Сандлер; текст песен Н. Добржанской.

В ролях: Назаров — Е. Бондаренко; Марина — Т. Чернова; Петров — А. Кузнецов; Крушинский — О. Анофриев; Иванчук — И. Моровщин; Наташа — Т. Мирошниченко; Маякова — З. Чекулаева; Илюша — Р. Кватадзе. В эпизодах: В. Борисенко, С. Петров, В. Телегина, Г. Цегарешвили, Г. Чохонелидзе, Е. Моргунов.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Полесская легенда» (по мотивам рассказа В. Короленко «Лес шумит»), 8 ч.

Автор сценария А. Витов; режиссеры: П. Василевский, Н. Фигуровский; оператор В. Окулич; художники: В. Белоусов, А. Григорьянц; композитор И. Любан; звукооператор К. Бакк.

В ролях: Оксана — А. Ларионова; Роман — И. Переверзев; Опанас — Л. Кадров; пан Иван — Л. Рахленко; Богдан — В. Владимирский; пан Антоний — Г. Глебов; Михась — В. Кулаков; Василек — Витя Лазарев. В фильме участвуют: В. Дзедюшко, К. Кулаков, Л. Кирсанова, В. Кудревич, В. Авраменко, М. Зинкевич, А. Кистов, Е. Карнаухов, В. Кравцов, Т. Дмитриев, А. Климова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Заноза», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Витензон при участии Н. Санишвили; постановка Н. Санишвили; главный оператор Д. Фельдман; режиссер В. Швелидзе; художники: Л. Мамаладзе, Е. Мачавариани, Т. Крымковская; композитор С. Цинцадзе; текст песен П. Грузинского; звукооператор Д. Ламидзе.

В главных ролях: Лиа — Лейла Абашидзе; Георгий — Т. Мушкудиани; Вахтанг — Г. Гегечкори; Бубуся — М. Тбилиани; Андро — А. Квантадзе; Тамара — Ж. Дугладзе; Сандро — А. Жоржолиани; Сесиль — С. Такайшвили; министр — И. Гвичидзе; Гиа — В. Пирцхалава. В эпизодах: А. Омиадзе, Н. Чхеидзе, Н. Цинцадзе, Н. Лапачи, А. Квалиашвили, Г. Абашидзе, А. Нинуа, М. Херхеулидзе.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Великое начало», 9 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Ай Мин-чжи; режиссер Чжан Кэ; оператор Хузы Шао-фэнь; композитор Ли Ин-Хай; художник Ху Чжо-юнь; звукооператор Чэнь Цзинь-жун. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Лу Чжун-куй — Чжан Фа (дублирует В. Прохоров); Чэнь Сян-цюнь — Тан Хуа-да (В. Рождественский); Ли Юн-хуа — Чэнь Тянь-го (А. Кругляк); министр Нэ—Цзинь Янь (С. Бубнов); Линь Вэнь-бинь—Гао Чжэн (А. Коротюков); Тянь Чэн-мо — Фань Лай (А. Петроченко); мастер Цзян — Цуй Вэнь-щунь (А. Кубацкий).

●

«Необыкновенная карьера», 10 ч.

Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи (Польша).

Автор сценария Людвиг Старский; режиссер Ян Рыбковский; оператор Владислав Форберт; художественное оформление Анатолия Радзиновича; композитор Ежи Геральд, звукооператоры: Ян Червинский, Ян Радлич. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В главных ролях: Никодим Дызма—Адольф Дышма (дублирует В. Балашов); Куницкий — Казимет Фабисяк (А. Сушкевич); Вареда — Лех Мадалинский (М. Погоржельский; Яшунский — Анджей Богуцкий (Б. Плотников); Зуля—Уршула Модшинская (Е. Тэн); Куницкая — Ева Краснодембская (И. Карташева); Овсик — Станислав Мильский (С. Цейц); Габрысь—Тадеуш Гвяздовский (В. Щелоков; Роковецкий — Зигмунд Хмелевский (Я. Беленький).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Весенний сад», 8 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Жэнь Дэ-яо; режиссер Ван Вэй-и; оператор Фэн Сычжи; композитор Ван Юнь-цзе. Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

Роли исполняют: Ли Сяо-вэй—Чжан Вэй-на (дублирует Н. Дробышева); Ду Ли-хуа — Гу Го-и (О. Амосова); Чень Инь-ди — Фу Янь-минь (М. Батаева); Цзян Нань-пань—Чжэн Мин (В. Захарова; Чжао Да-вэй—Чэнь Хай-гэнь (В. Себекин); Фан Син-хуа — Цзян Цзы-цян (Г. Селянин); мать Сяо Вэй — Су Мань-й (Н. Мазаева); учительница Ши — Ли Хуань-цин (Г. Супрунова).

«Димитровградцы», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов (София).

Автор сценария Бурян Энчев; режиссеры: Никола Корабов, Дучо Мундров; оператор Выло Радов; художник Симеон Халачев; композитор Стефан Ременков; звукооператоры: Иван Халачев, Рихард Андреев.

В ролях: Штерю Бараба — Георгий Калоянчев; Невена — Мария Русалиева; Энев—Иван Димов; Соболев—Борис Чирков; Людмила — Инна Макарова; Богдан — Никола Дадов; Пенка — София Каракашева; Нури — Вели Мехмедов; Стоян — Петко Карлуковский; Данаилов — Владимир Трандафилов; Дочев — Йордан Спасов; Мишо — Иван Тонев; Желязков — Динко Динев; бабушка Нонна — Елена Храпова; дедушка Недю — Георгий Асенов; Савва — Иван Братанов; дядя Райко — Христо Динев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Хорошее начало», 1 ч.

Автор сценария В. Капитановский; режиссер-оператор З. Фельдман. Научные консультанты: А. Гермацкий, Б. Могилевская, А. Конторер.

О первой областной выставке сельских изобретателей и рационализаторов Подмосковья.

«Ценная коллекция», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссер-оператор Я. Толчан. Научный консультант кандидат искусствоведения С. Тюляев.

Фильм сделан по альбому репродукций картинной галлереи Президента Республики Индонезии Сукарно.

●

«Художник Тропинин», 1 ч., цветной.

Автор сценария Т. Юренева; режиссер А. Кустов; оператор Е. Кашина. Научные консультанты: академик И. Грабарь, кандидат искусствоведения Д. Сарабьянов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сборка и сварка корпуса судна», 4 ч.

Режиссер Б. Прокопенко; оператор В. Ушков. Научный консультант кандидат технических наук А. Григорьев.

●

«Сила воли», 1 ч.

Автор сценария О. Бобылева; режиссер М. Багильдз; оператор А. Климов. Научные консультанты: доктор медицинских наук Н. Мюллер, доктор медицинских наук З. Волынский, кандидат медицинских наук Л. Заболоцкая.

О профилактике и лечении язвенной болезни.

●

«У рояля Глинки», 2 ч.

Авторы сценария: П. Бахмутский, А. Пен-Чернов; режиссер Л. Анци-Половский; оператор А. Ерин. Научные консультанты: Л. Кутателадзе, И. Серикова.

Рассказ о страницах творческой жизни Глинки, которые связаны с историей рояля композитора.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Борьба с подземными пожарами в угольных шахтах», 3 ч. (по заказу Министерства угольной промышленности СССР).

Автор сценария М. Макаров; режиссер Я. Купер; операторы: Ф. Агольцов, Н. Портный. Научный консультант Т. Коровин.

КИНОПЕРИОДИКА

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 3, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска А. Ушаков.

1. Совхоз «Мытищи» (режиссер Н. Агапова; оператор И. Касаткин). 2. Новый корчеватель (режиссер Н. Никитин; оператор Г. Гулицова). 3. Торийская порода лошадей (режиссер Н. Белов; оператор Э. Ольшевская). 4. Школьная бригада (режиссер А. Ушаков; оператор А. Казнин).

●

«Новости сельского хозяйства», № 4, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска В. Астафьев.

1. Голодная степь (режиссер Б. Бугаев; оператор А. Селянкин). 2. Строгий контроль (режиссер В. Микалаускас; оператор О. Костюкова). 3. Когда наступает зима (режиссер В. Микалаускас; оператор В. Вырубов; 4. Водонапорная башня Рожновского (режиссер Н. Белов; операторы: Г. Гулидова, Э. Ольшевская). 5. Новая порода пчел (режиссер В. Микалаускас; оператор Н. Аптекман).

●

«Наука и техника», № 4, 1 ч.

Режиссер выпуска Б. Ляховский.

12 750

1. В институте информаций (режиссер Б. Ляховский; оператор Д. Гасюк). 2. Одиннадцать тысяч плавок (новатор Барин) (режиссер Б. Борисов; оператор В. Воронцов). 3. Атравматическая игла (оператор Р. Мульвидсон). 4. Локатор инженера Сикорского (режиссер Т. Кальвейт). 5. Подводное телевидение (режиссер Б. Ляховский; оператор Л. Островский).

●

«Наука и техника», № 5, 1 ч.

Режиссер выпуска И. Чистякова.

1. Для Китайской Народной Республики (режиссер А. Сардан; оператор В. Руднева). 2. Карта морского дна (режиссер Г. Чубакова; оператор Н. Зинкевич). 3. Литой инструмент (режиссер И. Свистунов; оператор Н. Соколов). 4. Заикание излечимо (режиссер И. Чистяков; оператор В. Махов).

●

«Наука и техника», № 6, 1 ч.

Режиссер выпуска Р. Клаф.

1. Академик А. Н. Бах (режиссер В. Шнейдеров; оператор З. Цуранова). 2. На строительстве московского метро (оператор Т. Бунимович; монтаж Р. Клаф). 3. Гастроскопия (режиссер И. Гаус). 4. Помощники хозяйки (режиссер И. Свистунов; оператор Н. Никифоров).

●

«Наука и техника», № 7, 1 ч.

Режиссер выпуска П. Петрова.

1. Первая в часовой промышленности (режиссер Е. Эратов; оператор В. Руднева). 2. Новое в стоматологии (режиссер Л. Печорина; оператор Б. Шлифер). 3. Молния в воде (оператор Н. Наумов). 4. Шины без камер (режиссер Р. Клаф; оператор В. Асмус). 5. Из опыта одного домоуправления (режиссер П. Петрова; оператор В. Руднева).

●

«Новости строительства», № 4, 1 ч.

Режиссер выпуска Б. Ляховский.

1. На стальных путях (режиссер С. Гельман; оператор М. Заплатин); 2. Мачты из железобетона (оператор А. Никифоров). 3. Штукатурный комбайн (режиссер И. Чистякова; оператор Б. Махов). 4. Новые инструменты для монтажа (режиссер Б. Ляховский; оператор П. Безбородов). 5. Моющиеся обои (режиссер Б. Ляховский; оператор П. Безбородов).

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, К-9, М. Гнездниковский пер., д. 7

Тел. Б 9-99-12, доб. 1-15

Ш 03360. Сдано в производство 21/III 1957 г. Подписано к печати 13/VI-57 г. Формат бумаги 82×108¹/₁₆. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,52). Учетно-издательских листов 18,25. Тираж 16 000 экз. Зак 778.

●

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.

ИЗ КИНОЖУРНАЛА «ИСКУССТВО»

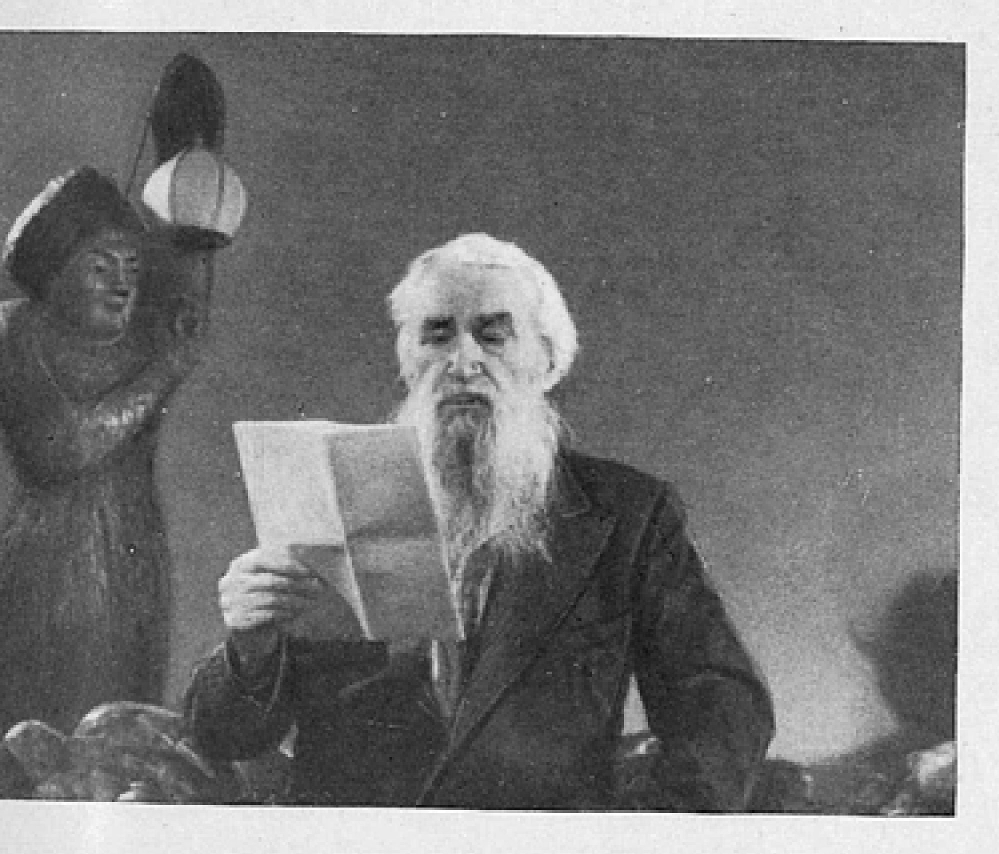
На экранах страны в этом году появился новый киножурнал «Искусство» (см. заметку на стр. 123).

Вот несколько кадров из первых номеров журнала.

Сверху вниз в левом ряду: лауреат Ленинской премии С. Коненков; китайский дирижер Ли Де-лунь у пульта в Большом зале Московской Консерватории.

Сверху вниз в правом ряду: сцена из спектакля «Вечный источник» в Ярославском театре имени Ф. Волкова; лауреат Ленинской премии Леонид Леонов в своем рабочем кабинете; Олег Попов на арене московского цирка.



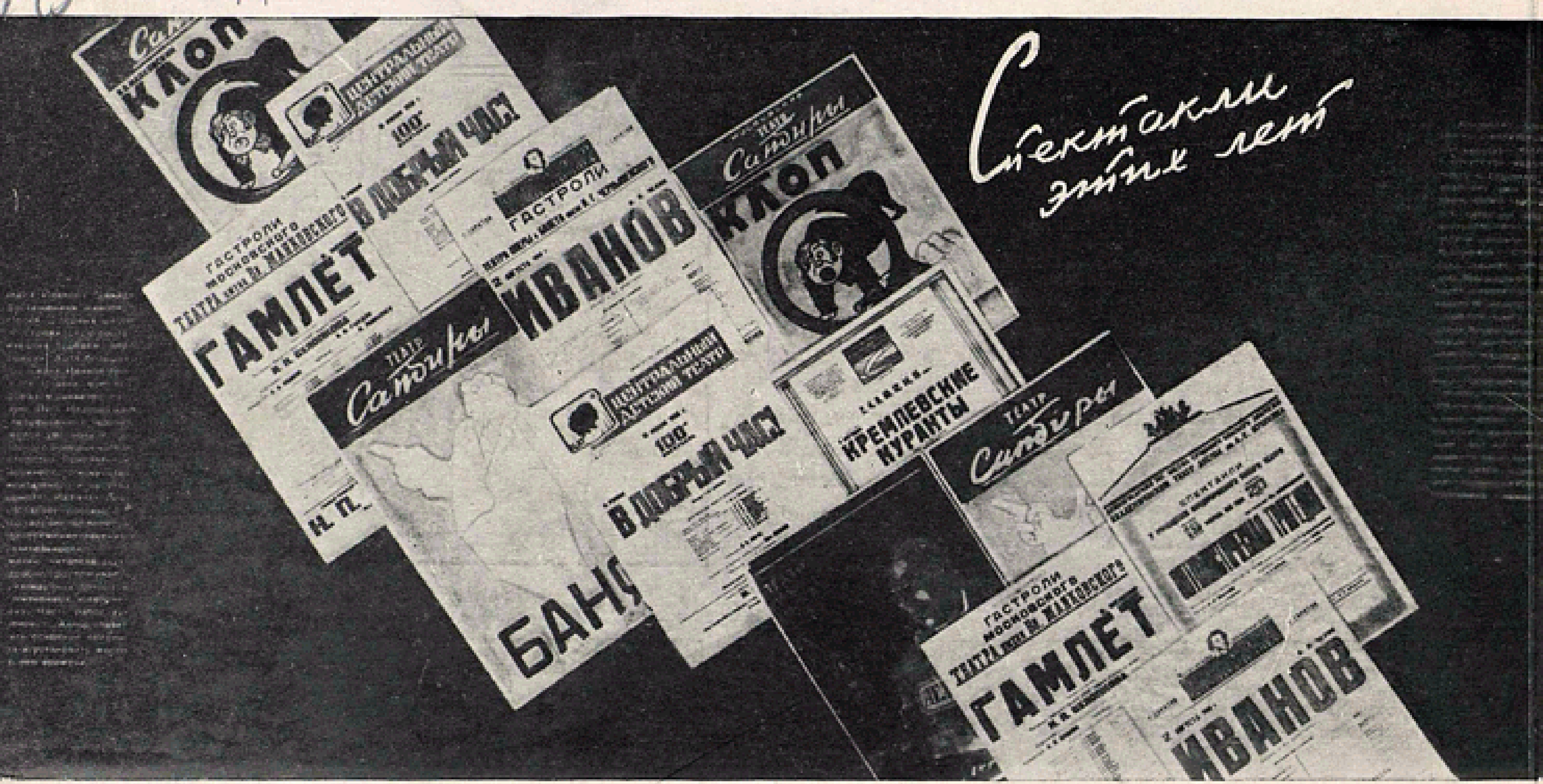








Издательство «ИСКУССТВО»



«СПЕКТАКЛИ ЭТИХ ЛЕТ»

1953–1956 годов

Так назван СБОРНИК СТАТЕЙ, посвященных творческим исканиям театров, наиболее интересным спектаклям последних лет:

«Кремлевские куранты» Н. Погодина *(МХАТ)*,

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского *(Ленинградский театр драмы имени А. Пушкина)*,

«Гамлет» В. Шекспира *(Московский драматический театр имени В. Маяковского)*,

«В добрый час!» В. Розова *(Центральный детский театр)*,

«Дело» А. Сухово-Кобылина *(Театр имени Ленсовета)*,

«Баня» и **«Клоп»** В. Маяковского *(Московский театр Сатиры)* и др.

Авторы статей анализируют принципы режиссерского решения спектаклей, поставленных **Н. Охлопковым, Н. Акимовым, Г. Товстоноговым, М. Кнебель, В. Плучеком, С. Юткевичем, Н. Петровым,** рассказывают о лучших актерских работах в этих спектаклях.